

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

JUILLET-AOUT 1961



GEORGES WILDENSTEIN  
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

VI<sup>e</sup> PÉRIODE — TOME LVIII

CENT TROISIÈME ANNÉE

1110<sup>e</sup>-1111<sup>e</sup> LIVRAISONS



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;  
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;  
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;  
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;  
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;  
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;  
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;  
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;  
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;  
W. G. CONSTABLE, Former Director, Institute of Fine Arts, New York University;  
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;  
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;  
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;  
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;  
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
EDWARD W. FORBES, Honorary Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;  
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;  
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;  
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio;  
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;  
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;  
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;  
JACQUES MARITAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
A.-P. DE MIRIMONDE, Premier Président de Chambre à la Cour des Comptes de Paris.  
ERWIN PANOFSKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;  
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;  
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;  
DANIEL CATTON RICH, Director, Worcester Art Museum, Worcester, Mass.;  
JHR. D. C. ROËLL, Directeur honoraire du Rijksmuseum, Amsterdam;  
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;  
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;  
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;  
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;  
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;  
EDMOND SIDET, Inspecteur général de l'Instruction publique de France;  
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Keeper, National Gallery, London, Conseiller étranger;  
AGNÈS MONGAN, Associate Director, Fogg Art Museum, Harvard University, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;  
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;  
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.



1127-25

# IL RIPOSO DI RAFFAELLO BORGHINI

IN CUI DELLA PITTURA, E DELLA  
Sculptura si fa uella, de' piu illustri Pittori, e Scultori,  
e delle piu famole opere loro si fa mentione;  
e le cose principali appartenenti à det-  
te arti s'insegnano.

*All' Illustriss. et Eccellentiss. Sig. Padron suo singulariss.  
il Sig. Don GIOVANNI Medici.*

*Ex catalogo ff. di Scalc. 1.<sup>a</sup> Augustini  
Zmuntus. Parisiensis*



IN FIRENZA,  
Appresso Giorgio Marescotti M.D.LXXXIII.  
con Licenza de' Superiori.





# CONVERSATIONS AT VILLA RIPOSO

BY LEWIS EINSTEIN

"EL RIPOSO de Rafael Borghini le constitua  
erudito Pintor", Palomino on Velazquez.

IN Florence, in 1584, there appeared *Il Riposo*<sup>1</sup>, a book written by a certain Rafael Borghini, that he dedicated to Don Giovanni Medici, a highly gifted member of that famous family. The name of the book came from a villa that lies three leagues distant from Florence. Little is known of the author except that he is not to be confused with his contemporary another Borghini.

*Il Riposo* was written in a half conversational style in accordance with the taste of the time. It contains a great deal of information regarding arts and artists, that is not available elsewhere. The author, in common with other writers on art, was influenced by Vasari, whom he appears to have known personally. His book was well received and enjoyed a favorable notice from the Academy of the *Crusca*, with whom the purity of its Tuscan idiom found praise.

Of greater consequence than the refinement of the local idiom was the light cast by Borghini, on the cultivated life of the period that went on, as often happens, even in troubled times, quite undisturbed by any chronicle of violence.

The great period of Florentine art was over when *Il Riposo* was written. In spite of this dearth of talent there lingered a nostalgic love for the arts on the part of many Tuscans who remembered the former glories of their capital. Men looked back on the past with pride and the historian Varchi, in his funeral oration over Michelangelo, described it as a miracle that a city like Florence, should have given birth to so many distinguished artists. With similar thoughts, Borghini spoke admiringly of his native town. *Il Riposo* takes the form of a talk between four Florentine gentlemen who find pleasure in a good discussion, particularly when it has to do with art. The date given by the author is a May evening in Florence, in 1583. The setting is informal, and begins when two friends who had gone for a stroll in the cool of the evening meet casually in the Cathedral Square. One of these was Bernardo Vecchietti, a Florentine patrician who was highly respected for his lofty character and great wealth. Men remembered to his credit that he had helped Gian Bologna, to surmount the latter's early difficulties and had given him shelter when he was still struggling and unknown. That evening in front of the Cathedral, Vecchietti met Rodolfo Sirigatti, who, like himself, was a knight of St. Stephen, and something of a sculptor<sup>2</sup>. He was a nephew of the well-known painter Ridolfo Ghirlandajo, and in that way connected with the famous family of artists.

When they met in the Cathedral Square the conversation between the friends



turned to a discussion of the Arts. The Italians are a talkative people, who can rise above light chatter to enjoy such a subject. It was Bernardo Vecchietti, who suggested that it would be agreeable if the friends should continue this conversation in his villa, where he intended to spend the next few days. As he was saying this, two other friends happened to pass by and at once joined in the discussion. One of these was Baccio Valori, the other was Girolamo Michelozzi, both of them patricians and Knights of St Stephen. Vecchietti, at once included them in his invitation, and as a further inducement, offered to show them his famous collection which all knew by reputation, but none of them had ever seen.

Next morning after attending an early mass, the four knights rode out to *Il Riposo*, a villa that was pleasantly situated on the crest of a hill called Carpineto, where it stood among vines, olives and cypresses. Below ran a brook known as the Ema, that gave its name to the valley. The hillside was well-planted in the customary Tuscan manner.

The villa itself was of middling size, neither great nor small. It belonged to the Vecchietti, an ancient and distinguished Florentine family, and it was then occupied by Bernardo Vecchietti, a wealthy patron of the arts who extended his lavish hospitality to many painters and men of letters. Except for the rich collection that it housed, the villa was not otherwise remarkable though the rooms were large,



FIG. 1.—ANDREA DEL SARTO.—The Creation of Eve.  
Firenze, R. Galleria Pitti. Phot. Alinari.



well-vaulted and frescoed in a typical Tuscan manner. In the garden remained the traces of Gian Bologna's early work. Apart from the plantations of cypresses, a feeling of beauty was expressed by the solid structure of the house that seemed to form part of the hillside. Everything Tuscany possesses has a purpose and vines and olives fit admirably into the hilly setting and leave one always aware of their presence from time immemorial.

After the dinner was over, the host suggested that, instead of retiring for the customary *siesta*, they might begin their visit by climbing up a neighboring hill to see the view. Florentines are rightly proud of the natural beauty of the Tuscan landscape and few countries have a character more widely diversified in so limited a space. Vecchietti desired his friends to enjoy the outlook over the valley of the Arno, as it extends from Florence to Pistoja. He pointed out a chapel that crowned the summit of the neighbouring hill where it stood among the customary cypresses

so familiar to the Tuscan landscape. The chapel was well-worth a visit, for it contained a fine picture of the *Ascension of Christ* that had been painted by a certain Francesco de Goro Pagani, a little known artist<sup>3</sup> of true talent who would have ranked with the greatest masters of the age, if only his life had been prolonged. Not infrequently one finds the works of artists otherwise unknown that grace small wayside churches in Tuscany.

Borghini, mentioned a number of painters whose names are today almost unknown but who had once been not without fame. Among these were the two Mingas, Andrea († 1596), and Girolamo<sup>4</sup>; a picture that could not be identified was attributed to the former by Vecchietti. In the



FIG. 2.—ANDREA DEL MINGA.—Expulsion from Paradise.  
Firenze, R. Galleria Pitti. Phot. Alinari.



Pitti Palace, there are two panels given to Andrea Minga, that represent the *Creation of Eve* (fig. 1), and the *Expulsion from Paradise* (fig. 2), painted in the soft tones that were highly prized in that age. Eve bears a resemblance to the Italianate beauties that one finds when Zuccaro and Tibaldi were regarded as the greatest masters of the time.

Girolamo Minga had been a pupil of Ridolfo Ghirlandajo and later worked on Michelangelo's tomb. He and the other painters mentioned were not without talent.

Artists were then numerous, and not many years later the great Bernini, on his way to Paris, mentioned to the French gentleman whom Louis XIV had deputed to accompany him, that in Rome, alone, there were two thousand painters. To the friends at the Villa many artists were prized for merits that we no longer appreciate, just as our standards are no longer the same as the ones that painters then valued.

An artist like Girolamo Macchietti (1535-† 1592)<sup>5</sup> is today virtually unknown, but he was highly considered in his time. He had been a pupil of Rodolfo Ghirlandajo, and later of Vasari, who held him in high esteem. Vasari advised anyone who was in a position to employ him to do so before he had lost his vigor observing that strength diminishes with age in all men but most of all in painters and sculptors. Macchietti, was a clever and versatile artist who painted several altarpieces for Florentine and Bolognese Churches. One of these the *Martyrdom of St. Laurence*, in S. Maria Novella in Florence depicts the figure of a guard with a scimitar, in a manner that is not unworthy of Pontormo (fig. 3). In the Church of S. Lorenzo in Florence, there is by the same painter a graceful altarpiece representing the *Adoration of the Magi* (fig. 4). Numerous altarpieces that depict miracles and martyrdoms were painted in the late Sixteenth Century together with family portraits interspersed among the Saints. Giacomo del Meglio, whose real name was Jacopo Coppi (1523-1591)<sup>6</sup>, was one of the favorite painters of this School (fig. 5 and 6).

In order to store the famous treasure amassed by Francis I of Medici, in the *Palazzo Vecchio* in Florence, the Grand Duke had built a not too secret Treasure room. It is very badly lighted, and the panels are so begrimed with dirt that it is difficult to see them properly. Yet some of the pictures are of considerable interest. One, by Macchietti, depicts the *bathers at Pozzuoli* (fig. 7), some of them standing in the water, others drying themselves after the bath. Their bodies are very well drawn in an academic but personal style that shows the influence of Vasari, though they are superior to the latter's work. Another picture in the same room is by Alessandro Fei<sup>7</sup>, a painter better known as del Barbieri, who is often mentioned by Borghini. This panel covered with agelong dust represents the *Grand Ducal* studio in the Uffizi. A corner of that building is seen in the back-ground. Within are depicted a dozen or more goldsmiths at work setting the precious stones that were to enrich the famous treasure of the Medici.

Also attributed to del Barbieri, is a portrait of the *Grand Duchess Joàna with her young son Philip* standing beside her (fig. 8). The picture is painted in the style



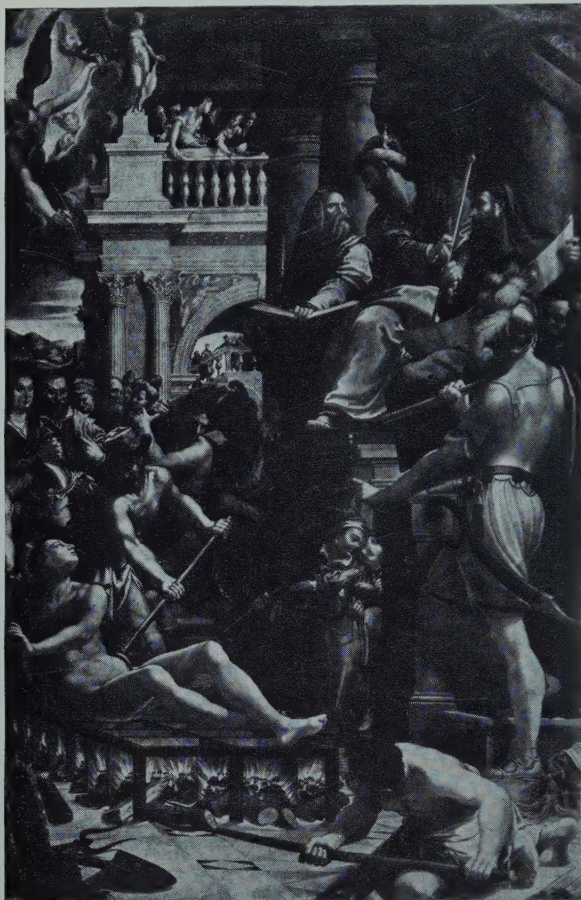


FIG. 5.—G. MACCHIETTI.—Martyrdom of St. Laurence  
Firenze, Chiesa di S. Maria Novella. Phot. Alinari.

of Bronzino, with a minute attention paid to the Grand Duchess' dress richly embroidered.

In the discussion on Art at the Villa, very little attention was paid to the past. There was little appreciation of early painting in the Sixteenth Century. An example of this neglect can be seen in the mention by Borghini of two pictures said to have been painted by an unnamed monk. Their composition was praised but their color was judged far too crude. These pictures were at S. Marco, in Florence, where they had been painted, a century earlier, by this unnamed monk whose name was Fra Angelico! No mention is made of such great artists as Signorelli, or Piero della Francesca.

The original excuse made by Vecchietti for the invitation to his villa had been to visit his famous collection, which he now proposed to show to his friends. Afterwards, they would be free to talk about Art or anything else on their mind. The welcome he extended was hearty but informal.

The art collection formed by Vecchietti, included several masterpieces and called for no less than five rooms to display his treasure. This included an original cartoon by Michelangelo, that represented a scene from the battle of Pisa. This had once been the subject of a famous composition between Leonardo da Vinci and Michelangelo, for the decoration of the great room in the Palazzo Vecchio in Florence. Nothing is left of this work created by two of the greatest genius of all time. A strange fate has condemned most of Leonardo's work to perish and except for a few sketches, the remains of this great picture exist no more. It is difficult to believe Vasari's assertion that Bandinelli had out of jealousy destroyed the cartoon. Unlike Leonardo's *Last Supper*, this painting is not known to have suffered from the ruin inflicted by generations of restorers. At *Il Riposo* there was also a Death's Head by Leonardo da Vinci that has disappeared.

Vecchietti possessed a well-known cartoon by Michelangelo, that represented



*Leda and the Swan.* This was always a favorite subject for artists in the Renaissance, including Leonardo da Vinci, but both Michelangelo's original picture and the cartoon have been lost<sup>7a</sup>.

It seems odd that an artist so spiritually refined as Michelangelo, should have found nothing unseemly in treating, even with restraint, a subject so revolting as that of Leda. The ancient world, however, enjoyed a prestige that saved it from criticism on the score of morals. Until the Council of Trent brought unexpected rigors to art, there were no restrictions on representing classical subjects. In the Chapter Room of the Cathedral of Siena, where priests for generations donned their vestments I had formerly seen an antique group that represented the *Three Graces* and that had been given to the Cathedral by Cardinal Francesco Piccolomini, the nephew of Pope Pius the Second. It remained undisturbed for five hundred years until the Fascists in a mood of hypocritical virtue banished it to the cathedral Museum.

The *Three Graces* was one of the first ancient nudes to be publicly displayed but before long there were many others. The search for classical sculpture led to a brisk trade in antiques which had its ups and downs, for the strict measures taken by the Council of Trent against nudity in art were at once reflected by a fall in the value of ancient marbles.

Italians were also becoming unpleasantly aware of the exportation of their works of art. The historian Varchi, in his funeral oration over Michelangelo, in 1564, condemned a certain Della Palla, for despoiling Florence of many fine works. He regretted particularly a great *Hercules* sculpted for the Strozzi palace by Michelangelo. There were at that time several well-known art dealers whose business was to satisfy the increasing demands of collectors beyond the Alps.

One of these was Jacopo Strada of Bruges who bought many pictures and



FIG. 4.—G. MACCHIETTI.—Adoration of the Magi.  
Firenze, Chiesa di S. Lorenzo. Phot. Alinari.





FIG. 5.—JACOPO DEL MEGLIO, otherwise Giacomo Coppi.  
The Story of the Crucifix.  
Bologna, Chiesa di S. Salvator. Phot. Alinari.

ancient statues for the Emperor. Also one, Stoppio, whose art knowledge was disputed by Max Fugger, at the Imperial Court and who retorted by quoting Titian's approval of his judgment.

Francis the First's love of art was also exploited by the dealers. The King was a great admirer of Andrea del Sarto. When the latter had painted a madonna, his picture was promptly purchased by merchants who sold it to the King of France for four times the amount they had paid (*Riposo*, p. 420). Not a few painters engaged in the new art trade. Among these were Leone Leoni, Vittoria, and occasionally Titian, who could be as commercially minded as anyone. In vain, Cardinal Bembo left his collection to his son, on condition that it should never be dispersed. Some of his treasures were sold immediately after his death and many Venetians disposed of their works of art at a time when no great family could be without its Titian.

There was also a growing question of forgeries. It was said

of Cardinal Ippolito de' Medici, whose fine portrait by Titian, in a Hungarian costume, graces the Pitti, that he sold as an original to the Duke of Mantua the copy of this picture by Andrea del Sarto. The swindle was revealed by a man who had seen it painted. This story was also repeated in a somewhat different form by Vasari, for the portrait was said by him to have been that of Leo X. There was a certain casualness in the practices of many painters, who frequently would entrust pictures to each other in order to show them in some other city where they could be offered to a prospective patron. Such pictures would often be copies, although they might be described as originals and sold as such to a collector. The many replicas that still exist of famous paintings suggest that this was a current practice among artists.

A striking example of how a work of art could be by different hands is men-



tioned in *Il Riposo*, (p. 111). A picture of *Christ praying in the garden* was said to have been by the little-known Andrea del Minga, and partly painted by Stefano Pieri. The landscape of this panel was by Giovanni Ponzi, a Fleming, and the drawing was believed to be by Gian Bologna. This composite picture painted by several different hands was then displayed under the name of Andrea del Minga.

Borghini speaks of the *Birth of Venus* and the *Primavera* by Botticelli, as being at the Villa Castello, but without saying a word as to their unique merit. The artist's grace of line and originality of composition aroused no admiration from the friends at the Villa who were too firmly entrenched behind the stubborn traditions of the manne-risti to appreciate his art. Vecchietti possessed, however, a fine Botticelli, the subject of which is unmentioned. Two heads by Antonello de Messina were the only representatives of the Venetian school. Nor did the collector possess any Tuscan primitives. There were a few fine landscapes by Flemings, for their art was much sought after in Italy. Flanders was called a land of painters and Borghini, remarked that not a day passed without some Flemish picture being shipped to another country. Their love of detail and the careful drawing of nature offered something novel that the Tuscans greatly appreciated. Yet it is curious to find so little discernment in a critic as cultivated as Borghini. With a real interest in art, he bundled together in his comments pictures of the most different merit and description. Was this perhaps due to a decline in taste that was particularly visible in the arts?

The smaller objects in the Vecchietti collection were for the most part displayed on the shelves of a great desk. On this were placed hard stones and small bronzes and porcelain vases made on Chinese models that were at that time still a novelty in Europe. There also were rock crystals and jewels and medals placed alongside of other objects that came from Persia, and the Indies.

On the selves of another desk in the next room were some silver and gold vases and a few richly decorated Turkish scimitars, together with more porcelains. Beyond was a staircase that led to three other rooms, which Vecchietti used as workshops for his handiwork, in which he was very proficient. The first of these contained the iron that he required for his craft, also a forge and the instruments that were needed for mathematical calculations. Beyond was a third room containing a lathe used for the working of ivory and ebony. This room was the finest of all, for it was decorated with frescoes by Andrea del Sarto, Pontormo, Perin del Vaga, and the two Ghirlandajos. The pictures were placed on consoles and alongside were other paintings by the hands of Bronzino, and the two Zuccaros.

Art collections were no longer a novelty in the sixteenth century. In Milan, the pictures owned by the Patrician Settala were widely known. In Venice, Senators Grimani and Guffoni each possessed a half dozen Titians<sup>8</sup>. North of the Alps, in the castle of Ambras above Innsbruck, the Archduke Ferdinand had brought together many fine objects and at Prague the Emperor collected works of art that



now grace the galleries of Vienna. Art lovers felt more and more that paintings were necessary ornaments and although private houses might be decked with tapestries and rugs, yet they lacked something if they remained without pictures.

Vecchietti tactfully took exception to the fulsome praise that his friends had lavished on his collection and drew attention to the many objects of interest that belonged to his guest, Ridolfo Sirigatti. The latter, as a sculptor had found a practical use for his collection. On his walls hung plaster arms, legs, and heads, and also the casts of Michelangelo's *Day* and *Night*. Like most collectors of that time, he was somewhat indiscriminate in his choice of objects but he had good Flemish landscapes along with Sansovino's model in terracotta of an apostle, and also a cartoon by Michelangelo. He possessed some pictures by Andrea del Sarto, and by his Ghirlandajo kinsmen, and also some fine shells and ornaments of jasper and rock crystal, with many musical instruments and books of old and modern poetry. There were numerous paintings and sculptures by his own hand and also the portrait of his dearest friend Rafael Borghini, who was the author of *Il Riposo*.

The varied nature of this collection shows the eclectic taste displayed by many art lovers at the end of the sixteenth century. The rigid tradition of careful craftsmanship that had dominated Florentine art since Giotto, hardly existed any more and in its place many sixteenth century painters followed mixed criteria of the mannerists. New standards were still somewhat unshaped in their expression, for the changes effected had been rapid and carried a variety of technique. The same artists, even if they were as eminent as Rafael, and Titian, altered their style in a wish to conform to the new taste they themselves had helped to create.

The men of one age are always inclined to criticize the previous generation. The discussions which took place at the villa had however more to do with secondary matters, that today would hardly occupy the attention of artists. There were question of difference between the literal rendering of a classical or of a Biblical text and the manner in which it would be represented by some sixteenth century painter. There were other sharp differences between the practices of some artists and those of Michelangelo, whose fondness for the nude often clashed with the taste of lesser men. How ought sacred subjects to be represented became a favorite topic of discussion.

In the talks at the villa this question arose over the Resurrection. Zuccaro, for instance, had painted the human figure fully clothed. His opinion commanded attention above his merits, for he was one of the most travelled of Italian artists and had painted full-length portraits of Queen Elizabeth, and her "favorite" "Milord Lostre" (Leicester). Other artists were of the opinion that Christ should be represented naked and at the age of thirty-three. Some painters maintained that the Resurrection required that everyone should be in a state of nudity, as any resurrection of garments was inconceivable.

This highly controversial subject was widely discussed in Florentine art circles and different artists adopted very different views. Salviati, for instance, when he



painted a *Descent from the Cross* was careful to depict only women of the most convincing respectability. Bronzino, on the other hand, took a malicious pleasure in selecting models whose appearance were intended to be as alluring as possible. The sculptor Ammanati, who had triumphed in a competition against Benvenuto Cellini and Gian Bologna, for the beautiful fountain that gaily splashes its waters outside the Palazzo Vecchio in Florence, professed in his old age to regret that he had ever sculpted the delightful river goddesses that adorn its border. He became deeply religious after his wife's death and implored a celestial forgiveness for his work, admonishing other sculptors not to fall into his early errors.

In Bologna, under papal rule, artists like Guido Reni and Lodovico Caracci, were prudently modest in their use of female models who were never allowed to strip entirely. This was done in obedience to the precepts of the Council of Trent. Spanish influence was then paramount and many Italians cast aside their gay raiment to copy the sombre colors and black velvet garments dear to the Spaniards.

In Venice, in the middle of the sixteenth century, the same discussions took place. The most authoritative critic of his time was Pietro Aretino, who affirmed that it would not be proper to depict Christ or St. Paul in the nude and that both ought to be represented wearing suitable clothes. There was something highly cynical when a man so notoriously dissolute as the Aretino inclined toward propriety.

Only just beginning to be noticeable was a historical sense that was also applied to the arts. A painter like Mantegna, when he depicted Roman legionaries at the *Crucifixion* followed his Master Squarcione, in representing them with classical weapons and garments.

Aretino observed that the soldiers of the ancient world should not be depicted with modern weapons. He remarked that the arms of the Macedonians were different from those of the Romans and it would be absurd to represent Caesar with a Turkish headdress or paint palms growing in a northern landscape.



FIG. 6.—JACOPO DEL MEGLIO, otherwise Giacomo Coppi.  
St. Vincent Ferrer preaching.  
Firenze, Chiesa di S. Maria Novella.  
Phot. Alinari.



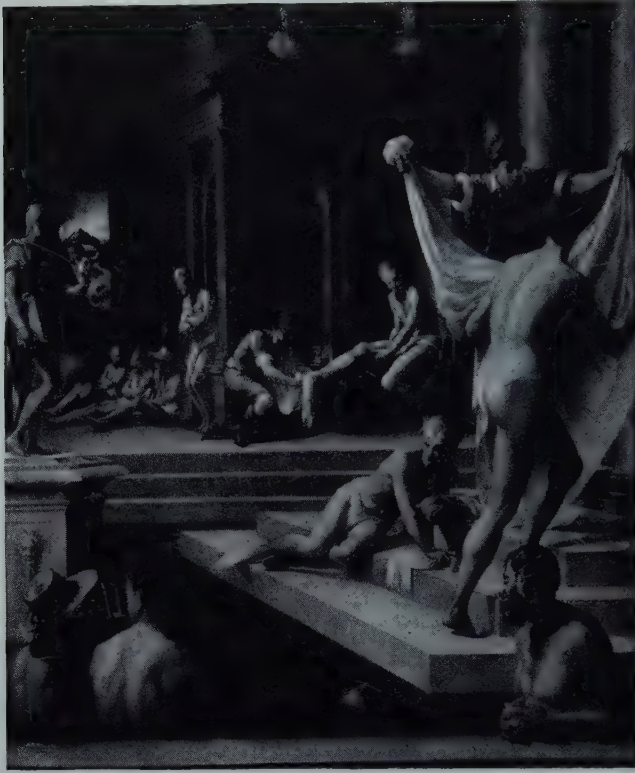


FIG. 7.—G. MACCHIETTI.—The Baths of Pozzuoli.  
Firenze, Palazzo Vecchio. Phot. Alinari.

When criticism was not a question of the analysis of different elements in art, it was likely to enter into problems of craftsmanship. There is, for instance, a description of the statues in the Cathedral of Florence, (p. 160) and of the sculptors who modelled these with praise or blame for their work expressed in somewhat elementary terms. The arms of Adam and the bosom of Eve by Bandinelli meet with Borghini's approval, although he finds Adam modelled too much on the small side in comparison with Eve; Adam's thigh was too short and his shinbone too long. He also criticized the sculptor's Hercules, because his body shows no sign of the effort he had required to vanquish Cacus. Mistakes of presentation might easily be made. There is blame even for Titian's misreading of Ovid when he painted *Venus*

and *Adonis*. The latter ought to be depicted kneeling before the goddess in order to express his gratitude instead of which he is represented as anxious to leave for the chase (p. 65). Such criticism is elementary and has little to show of the subtlety which we associate with the Florentine genius. The discussion of art was more concerned with externals than with the inner spirit.

Whoever tries to understand the canons of taste in the Sixteenth Century must notice the absence of anything more profound than an elementary historical sense. In the *Palazzo Vecchio* in Florence, Vasari tried to depict some so-called historical scenes, but he was too mediocre a painter to impart life to these or to give any distinctive flavor of the past. Yet in his writings he is aware of the gulf that three centuries had brought to Italian art and admitted that it was almost impossible to paint medieval cardinals in the way they really were, which no one knew.

In spite of their mediocrity a good deal of experimenting was going on among the artists and even so indifferent a painter as Vasari, advanced artistic ideas that are strangely modern. Thus he pointed out that a sketch had more force and made a deeper impression than a carefully finished picture and that the poetic fire of the artist was most effective when presented in a rapid sketch that conveyed inspiration.



To attempt to do too much would often deprive a work of its force and character.

In Italy, the men of the Renaissance found a purpose in art that came largely from its practical use and that applied even more to sculpture than it did to painting. There were in Tuscany many skilled workmen proficient in both branches of the arts and having at their disposal a rich variety of marble quarries for which they could find use in portraiture, in monuments to the dead, in architecture, as well as in the decoration of churches and palaces.

The real and the ideal in the arts developed side by side. We are perhaps over-inclined to think of the sixteenth century as if were one period without remembering that it went through a continuous evolution of its own that filled the span of art for a century and responded to different influences in different regions. The paradox of this art was although opinions differed widely, yet the final result regarding the appreciation of artists was much the same.

At *Il Riposo*, the great subject of the conversation that went on about art between the four friends was whether sculpture or painting was to be regarded as the nobler art. There was nothing new in this question for it had been a favorite subject or discussion for many years.

Benedetto Varchi, (1502-1565)<sup>9</sup>, well-known as the historian of Florence, had published in 1549, a symposium of opinions on this subject by the greatest painters and sculptors of his time.

It would be impossible in any age to find more distinguished contributors to this hackneyed and useless topic than the opinions that were expressed by such sculptors as Michelangelo and Benvenuto Cellini, or by painters like Pontormo and Bronzino, to mention only the more prominent artists whom he had asked to contribute. Everyone was loyal to his profession and painters and sculptors alike pronounced as superior the art that they themselves practised. Many Renaissance critics who had been trained in Aristotelian methods upheld somewhat arbitrary theories that they then



FIG. 8.—ALESSANDRO FEI DEL BARBIERE (attributed).  
Grand Duchess Joanna of Austria with her son.  
Firenze, Palazzo Riccardi. Phot. Alinari.





FIG. 9.—ALESSANDRO FEI DEL BARBIERE.  
The Goldsmiths Workshop, detail.  
Firenze, Palazzo Vecchio.  
Phot. Alinari

applied to the value of art. Their aim was to separate art in divisions that had little in common with practice. The effect was to intellectualize these by making them depend on certain theoretical abstractions. Such criticism had more to do with rules and precepts than with the object and effects of this method. Michelangelo, with rare detachment wrote in this symposium that formerly he had been of the opinion that painting was good in so far as it approached relief and that relief was bad as it approached painting, and there was the same difference between the two arts as there was between the sun and the moon. Yet after he had read what Varchi, said on this subject he realized the similarity of the two arts and urged sculptors and painters each to practise the art of

the other for they had no reason to quarrel. Michelangelo finished by declaring that he was a very old man with one foot in the grave although he still had fifteen more years to live. His genius was however so widely recognized that the author of *Il Riposo* wrote that he had attained perfection in sculpture, painting and architecture and thereby had darkened the glory of the ancients (p. 517).

Toward the end of the Sixteenth Century there were no longer any great painters in Florence, and the art center of Italy had then shifted to Venice. A growing division existed between the classical school that attached itself to the Tuscan tradition, and Venetian romanticism that drew fresh inspiration from the colorful Giorgione. This was not a clear cut separation, although it tended to become one as Venice, entered into a golden age at a time when Florentine art was already withering on a feeble stalk. The Venetian painters with all their many gifts were as individuals less cultivated than were the Florentines and the study that they made of art was less thorough.

In *Il Riposo* the circle of friends spoke of Giorgione and Titian with no lack of admiration but one felt that both of them stood at some distance from Florence. Below these great masters there were many other excellent Venetians but Borghini, like Vasari before him, in spite of the praise that he lavished so freely, was no critic in any modern sense and he remained more responsive to biographical and technical details of artists rather than to the intellectual and spiritual aspects of art.

Early in the sixteenth century, two men of letters, the one a distinguished courtier, the other a great poet, independently drew up some brief lists of the leading painters of their time. The courtier was Baldessare Castiglione, whose likeness by Rafael ranks among the finest portraits of the Renaissance.

In his famous book on the *Courtier* that appeared in 1528, although it was



written earlier, Castiglione, had drawn up a brief list of the great painters of his time that included Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael, Mantegna, and Giorgone, each one, as he observed, perfect in his own style. The only conspicuous omissions from this list are Coreggio, and Titian, but the latter had not yet attained the full ripeness of his genius, and Coreggio was not as well-known as he subsequently became.

It would be difficult to improve on this brief selection or for that matter on another list that was drawn up quite independently of the first, although approximately at the same time, by the great poet Ariosto. In the 33rd Canto of his *Orlando Furioso*, the latter mentions the same painters as Castiglione, only that he adds to them the names of Bellini, Titian, Sebastiano del Piombo, and his own good friends, the Dossis, who had been with him at the Court of Ferrara, and whom he admittedly included on personal grounds. When Ariosto was reproved for this favoritism by Lodovico Dolce, he explained that he did so for reasons of local patriotism.

It is more remarkable that the selection of the painters should have been so good, for even today these lists could hardly be improved upon. To agree as to who the most eminent painters were and that such selections made four centuries ago should continue unchanged to our time points to a remarkable standard of cultivated Italian taste and an artistic opinion that bespeaks a ripeness of judgement and a rare sanity of outlook.

L. E.

## NOTES

1. Cf. See Sir Anthony Blunt, *Artistic theory in Italy...*, 1956, p. 101. Sir Anthony seems to us severe about our author. But, of course, we cannot compete with his scholarship, and we finally grant here only "reading notes".

2. Cf. Thieme and Becker, t. 31, p. 102.

3. Thieme and Becker, t. 26, p. 136.

4. Thieme and Becker, t. 24, p. 576.

5. Thieme and Becker, t. 23, p. 506.

6. Thieme and Becker, t. 7, p. 378.

7. Thieme and Becker, t. 11, p. 348.

7a. These paintings collected by Vecchietti disappeared and are quoted by none of Leonard, Michel Ange and other master's historians.

8. Ridolfi, *Pittori...*, 548, p. 180.

9. Thieme and Becker, t. 34, p. 108.



FIG. 10.—ATTRIBUTED TO B. PASSAROTTI, formerly to FED. ZUCCARO.—Man with a Sword.

Firenze, Museo Civico Bardini. Phot. Alinari.





FIG. 11.—PELLEGRINO TIBALDI.—Fresco. Bologne,  
Chiesa di S. Giacomo Maggiore,  
Cappella Poggi. Phot. Alinari.

RÉSUMÉ : *Conversations à la Villa Riposo.*

En mai 1583, quatre gentilhommes florentins se rencontraient dans une villa qui surplombait la vallée de l'Arno. Ces quatre amis étaient des hommes cultivés qui prenaient un vif intérêt à tout ce qui avait trait à l'art ou presque tout, car ils n'éprouvaient aucune sympathie pour les primitifs ni même pour les grands maîtres du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Au lieu de cela ils se passionnèrent pour Pontormo, Bronzino et pour de nombreux peintres contemporains qu'ils mirent sur le même plan. Des artistes tels qu'Andrea del Mingo, Girolamo Marchietti, Jacopo del Meglio et Alessandro Fei del Barbiere, prenaient rang à leur avis parmi les meilleurs peintres de cette époque. Deux de ces amis étaient en outre de grands collectionneurs qui prenaient plaisir à décrire leurs trésors. Mais tous se passionnaient pour les discussions relatives aux questions de costume et de composition, et ils s'intéressaient à l'art, même quand il s'agissait d'œuvres exécutées au nord des Alpes.

Par son intérêt étendu et varié, ce livre offre une contribution d'une certaine valeur à l'étude de l'art au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle.



# A PROPOS D'UNE GRAVURE FLORENTINE

(THÉSÉE ET LE LABYRINTHE)

PAR HENRY BARDON

*au souvenir d'O. Chennéville*

**D**E cette mystérieuse gravure (fig. 1), dont existent trois états, et trois exemplaires, fort bien décrits par Ar. M. Hind<sup>1</sup>, nous reproduisons l'épreuve que conserve la Bibliothèque Nationale de Paris (Rés. Ea 29 fol. 46). Nous ne chercherons pas à refaire le travail de Hind. Nous voudrions seulement traiter de quelques problèmes d'iconographie et d'interprétation que pose cette gravure, séduisante autant qu'obscur. Voici en quels termes Passavant<sup>2</sup> en commentait l'arrière-plan : « Ariane fait signe avec son voile vers un vaisseau qui s'éloigne ; plus loin, elle s'élance dans la mer d'où l'Amour, à côté duquel on lit le nom Giove, la retire ; enfin, on la voit transportée au ciel. Vis-à-vis, et près de la mer, est une tour du haut de laquelle deux hommes se précipitent dans les flots. Bonne pièce de Baccio Baldini d'après un dessin de Botticelli. H. 7 p. 31. × l. 9 p. 6 l. » La notice contient plusieurs erreurs : le nom Giove n'a jamais désigné l'amour, mais le roi des dieux, Jupiter ; quant à la tour d'où s'élancent deux hommes, c'est une des fortifications d'Athènes : Egée, père de Thésée et roi d'Athènes, se jette du haut des murs dans la mer, quand il croit comprendre que son fils a péri dans la lutte contre le minotaure. Il n'y a qu'un personnage, Egée, représenté à deux moments de sa chute. On connaît la légende : Thésée, pour affranchir Athènes du lourd tribut humain qu'elle payait au minotaure, partit pour la Crète, pénétra dans le labyrinthe grâce au fil qu'Ariane lui avait remis, tua le monstre, et s'en alla avec la jeune fille. Mais il abandonna celle-ci à Naxos ; à l'arrière-plan de la gravure, Ariane sur son rocher adresse des signes au vaisseau de l'infidèle. Le vaisseau a une voile noire, car les dieux, pour punir Thésée, lui firent oublier l'engagement qu'à son départ il avait pris envers Egée : afin de le renseigner plus vite, il mettrait au vaisseau une voile blanche en cas de succès ; la voile noire



annoncerait son échec. Thésée laissa la voile noire, et son père se précipita dans les flots, persuadé que son fils avait péri.

Nous laissons de côté le problème de l'auteur, n'ayant point de compétence pour le résoudre. Rappelons que la gravure est attribuée traditionnellement à Baccio Baldini<sup>3</sup>, sous le nom duquel on groupe un certain nombre de gravures différentes de métier, de sujets, et d'intentions<sup>4</sup>. Le nom de Baccio Baldini paraît un moyen commode, — d'autant plus commode que les dates de son existence (deuxième moitié du xv<sup>e</sup> siècle)<sup>5</sup> répondent à celles des planches en question. Le caractère botticellien de certaines de ces images concorde avec un renseignement de Vasari<sup>6</sup> selon qui Baldini n'aurait eu d'autre talent que de reproduire les modèles de Botticelli. Il faut reconnaître que la balourdise prêtée à Baldini par Vasari expliquerait assez bien le *abberrinto* du labyrinthe, et la constance avec laquelle le nom *Adrianna* remplace celui d'*Ariadna*, sans doute moins familier au graveur ; mais sur ce dernier point nous verrons qu'une autre explication, moins évidente, est plus probable<sup>7</sup>.

Nous nous limiterons à analyser les diverses énigmes iconographiques que pose la gravure.

Lorsqu'il publia en 1898, dans une édition à tous égards admirable, une série de dessins florentins du xv<sup>e</sup> siècle conservés au British et qu'il attribuait à Maso Finiguerra<sup>8</sup>, S. Colvin rapprochait de l'un d'eux (fig. 2) notre gravure : les rapports sont en effet innombrables et indiscutables. L'attribution des dessins à Finiguerra n'est pas acquise. Colvin a convaincu Berenson et, en partie, Hind. Mais le catalogue des *Italian Drawings* de A. E. Popham et Ph. Pouncey<sup>9</sup> ne mentionne pas Finiguerra et donne la « Chronique » (c'est sous ce nom que Colvin groupait les dessins) à un maître anonyme des années 1460-1470. Od. H. Giglioli<sup>10</sup> n'a pas été plus persuadé que les savants éditeurs du British.

La chronologie n'aide pas à conclure pour l'antériorité du dessin ou de la gravure ; car les indices de datation sont uniquement stylistiques, donc conjecturaux. On peut accorder à Colvin que les dessins du British sont antérieurs à l'introduction ou, tout au moins, à la diffusion de l'imprimerie en Italie, et les situer vers 1460 : J.-G. Phillips propose 1464<sup>11</sup>. Mais rien de tout cela n'est très sûr. Les diverses gravures, dites « de Baccio Baldini », sont datées par les uns de 1470-1480, par d'autres de 1460-1465<sup>12</sup>. Nous n'avons pas à discuter des raisons alléguées. Il nous suffit de constater que nous ne disposons pas d'indice qui permette de fixer avec assurance, dans le cas de la gravure du labyrinthe, l'antériorité du dessin.

Colvin<sup>13</sup> et Hind<sup>14</sup> ont beaucoup insisté sur l'inversion de la gravure par rapport au dessin : ils y voient la plus forte preuve que le graveur s'est inspiré du dessinateur. L'argument a du poids. Néanmoins, est-il vraisemblable qu'un graveur ait ajouté, de son propre chef, le personnage d'Ariane, et qu'il ait représenté de lui-même Thésée disparaissant dans le labyrinthe ? Ce sont là deux innovations capitales, dont le graveur aurait enrichi son modèle, le dessin de la Chronique. On a remarqué que l'Ariane avait quelque ressemblance avec la Médée d'un dessin de la Chronique : mais





FIG. 1. — Thésée et le labyrinthe, gravure attribuée à Baccio Baldini. B.N., Est. Phot. B.N.

l'identité est loin d'être totale. Je ne suis pas plus convaincu par le rapprochement avec une gravure florentine que reproduit Hind (A IV, 11). De multiples « modifications » apparaîtraient donc sur la planche : l'écusson du labyrinthe est supprimé, les pierres sont marquées; la place des jambes d'Egée, si ridicules dans le cimier de Thésée, a été rectifiée; Thésée s'orne maintenant d'une fort belle cape; le paysage, la ville d'Athènes diffèrent de ce qu'ils sont sur le dessin. Les partisans de l'antériorité du dessin prêtent au buriniste une originalité qu'ils lui refusent en l'assimilant à Baccio Baldini.

Faut-il conclure que le dessin n'est qu'une reproduction, assez libre, de la gravure? Nous retrouverions les mêmes difficultés, inversées. Il est plus normal de croire à l'existence d'un modèle commun. Colvin<sup>15</sup> n'a pas remarqué que l'ange du sacrifice d'Abraham — autre dessin de la Chronique — était copié sur celui de Masaccio, dans l'Adam et Eve de la chapelle Brancacci. Ce détail prouve l'existence de sources figurées, antérieures aux documents que nous étudions. Il est probable que, dans le milieu



des orfèvres et des graveurs de Florence, ont circulé des « modèles », souvent modifiés, et interprétés par les uns ou les autres avec plus ou moins de fidélité. L'existence de cette source commune explique l'inversion de la gravure.



Dans la mise en œuvre du thème, tel qu'il apparaît sur la gravure, la part des œuvres d'art antiques est plus que réduite. L'attitude d'Ariane abandonnée, debout sur un rocher, ne se trouve pas chez les Anciens<sup>16</sup>, qui ne donnent pas non plus d'exemple d'une Ariane emmenée au ciel par Jupiter (le Giove de la gravure). Si la représentation d'Ariane assistant au combat de Thésée contre le Minotaure est très chère à l'art grec archaïque, on ne la retrouve guère à date tardive; et il n'existe pas d'œuvre transmise par l'Antiquité, dont l'agencement général ressemble à celui de notre gravure. Quant aux fresques campaniennes, la date des fouilles de Pompéi ou d'Herculanum exclut toute possibilité d'influence. D'ailleurs les peintures que l'on a retrouvées sur le sujet du labyrinthe<sup>17</sup> n'ont rien de commun avec la gravure qui nous intéresse.

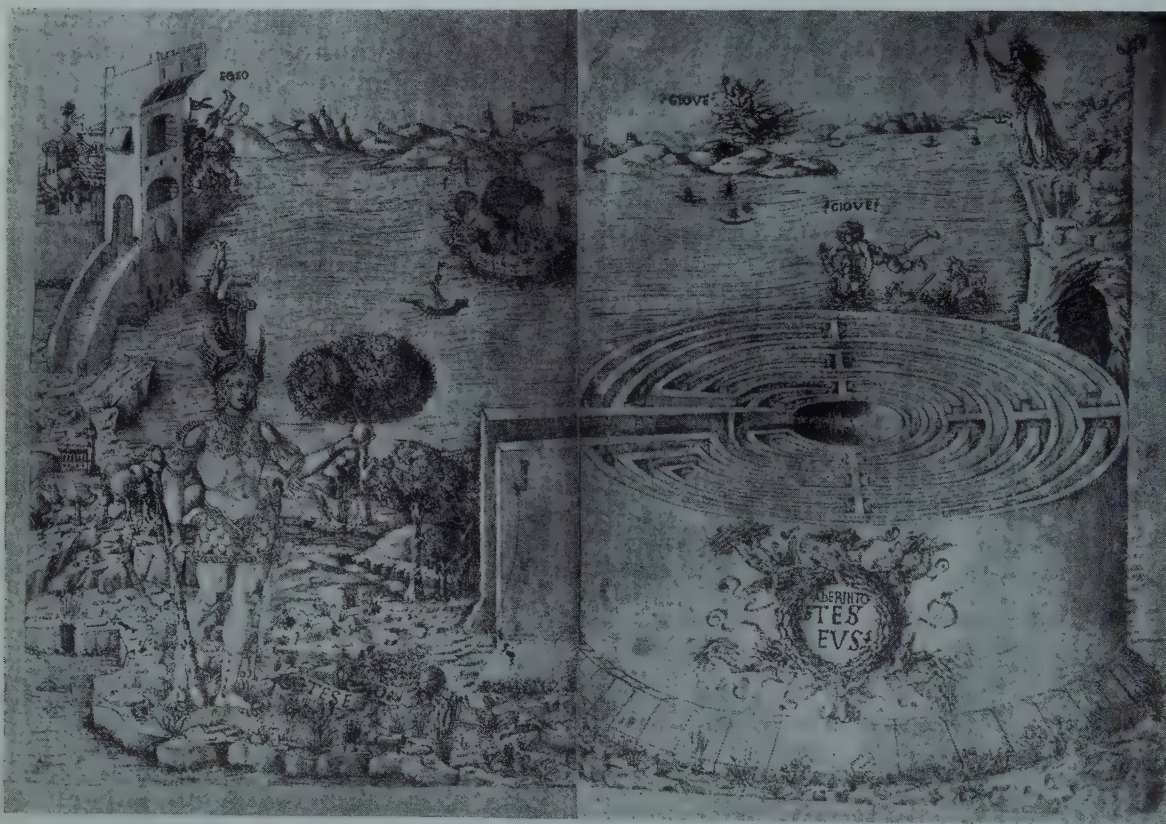


FIG. 2. — Thésée et le labyrinthe, gravure attribuée à Maso Finiguerra. British museum.



Une seule rencontre notable, et fortuite : le groupe d'Ariane et de Thésée rappelle un bas-relief autrefois conservé à Budapest : la cadence des corps, la position réciproque sont analogues ; Ariane tient le fil, Thésée la massue<sup>18</sup>. Mais trop de différences dans le détail (les personnages du bas-relief sont à peu près nus) et trop d'impossibilités matérielles excluent l'hypothèse d'une influence.

C'est par rapport à des représentations plus modernes de Thésée et du labyrinthe que la gravure « de Baldini » pose les problèmes les plus intéressants.

Avant elle, des labyrinthes figurent sur les murs ou aux pavements des églises : à Poitiers, à Chartres, à Sens, à Lucques, ou à Pavie (San Micchele : un minotaure à forme de centaure occupe la place centrale<sup>19</sup>). Ces labyrinthes ressemblent à des disques, sans relief ni hauteur ni perspective : tel serait le nôtre, si on lui ôtait le mur latéral et le soubassement ; tel il apparaît encore sur une miniature de Léonard de Besozzo (entre 1435 et 1442)<sup>20</sup> : un Thésée y tient à la main un pareil disque, orné en son milieu d'un petit minotaure. Sur un manuscrit du Vatican qui date du xiv<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup> (fig. 3), Thésée a réintégré la place centrale, en compagnie de sa victime, à qui il assène un fameux coup de massue ; mais le labyrinthe n'en est pas redressé pour autant.

Les nombreux manuscrits que nous avons vus ou dont nous avons eu des photographies, et qui étaient de nature à contenir des images de labyrinthes, ne nous ont apporté, autrement, que des déceptions<sup>22</sup>. Ainsi le manuscrit Thott 399 (Bibl. Royale de Copenhague) ne représente pas Thésée : on le regrettera d'autant plus que les études de M. D. Henkel<sup>23</sup> ont souligné l'action que ses miniatures, exécutées vers 1460 par un artiste flamand, ont eue sur les éditions de Colard Mansion. Néanmoins, le manuscrit de l'*Ovide moralisé* qui est à Rouen (Bibl. Munic., Q4, cat. 1044) contient au folio 207 r<sup>o</sup> une miniature importante (fig. 4) : Thésée et Ariane y sont à l'entrée du labyrinthe ; ils se donnent la main : leur geste est différent de celui de la gravure « de Baldini », mais il y a un rapport dans l'attitude générale ; et la situation réciproque des jeunes gens et de la construction rappelle la gravure. Il n'est donc pas nécessaire d'expliquer le groupe « chez Baldini » par des emprunts à diverses planches florentines : même si les rapprochements de Hind offrent parfois le caractère de l'évidence, le couple même doit sa ligne à une tradition plus ancienne<sup>24</sup>, renouée ensuite par l'esprit de la Renaissance.

Si la gravure « de Baldini » n'a guère d'ancêtres, en revanche sa postérité est vaste, essentiellement dans les éditions du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècles. Certes l'exploit de Thésée demeure souvent illustré selon des schémas qui n'évoquent pas la gravure : la *Bible des Poètes* de 1495 a escamoté le labyrinthe (fig. 5), et le minotaure est tué en dehors de tout conformisme. Beaucoup plus tard, en 1536, *Les quinze livres de la métamorphose d'Ovide*<sup>25</sup> (fig. 6) retrouvent la perspective des murs, mais le couple des lutteurs occupe toujours le centre, tandis qu'Ariane et Thésée, à l'entrée du labyrinthe, nous rappellent des souvenirs... L'édition latine des *Métamorphoses*,



publiée à Venise en 1553, maintient les deux adversaires au milieu du bâtiment; mais, à gauche, un fil pend d'une fenêtre (le palais d'Ariane), et l'idée est originale.

Plus souvent, les éditions illustrées des *Métamorphoses* (Ovide y a traité, au chant 8, de la légende d'Ariane) contiennent des gravures très apparentées à notre estampe. On sait le nombre et l'importance de ces éditions qui, depuis 1493 (Paris, Mansion-Vérard) jusqu'au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, se sont succédé à un rythme continu<sup>26</sup>. Une étude récente de L. Donati met sur la trace d'éditions illustrées des *Métamorphoses* antérieures à celles que nous possédons<sup>27</sup>; mais elles ne permettent pas de remonter assez haut pour qu'on attribue les similitudes remarquées à une action du livre sur « Baccio Baldini ».

Les rapports avec l'illustration des *Metamorfosi* de Venise, 1497 (Zoane Rosso - L. A. Giunta, fol. LXIV v<sup>o</sup>) sont évidents : certes, Phèdre double Ariane, Thésée aussi est accompagné d'un guerrier; le fond est simple. Mais la place du bateau, le labyrinthe sont proches de notre image. Cette gravure se retrouve dans les éditions qui parurent à Venise en 1501 (Chr. Pensa - L. A. Giunta) (fig. 7) et en 1517 (G. de Rusconi) : dans l'édition de 1517 il y a d'infimes variantes de détail, et l'image est inversée (le labyrinthe figure à gauche). Le rapport n'est pas moins évident avec un autre type d'illustrations, contenu dans les *P. Ovidii Nasonis poetae ingeniosissimi Metamorphoseos libri XIV*, éd. de Bindoni, Venise, 1540 (fol. XCIII) : plan perspectif du labyrinthe; Thésée, doublé de son compagnon, est rapproché d'Ariane, doublée de Phèdre; place analogue du couple et du vaisseau par rapport au bâtiment : c'est, dans un esprit assez divergent des gravures précédentes, une similitude également indéniable.

Dans un style beaucoup plus souple, une même gravure apparaîtra chez Gab. Symeoni, *La vita e Metamorfoseo d'Ovidio*, Lyon (Jean de Tournes), 1559, p. 112 (fig. 8), et dans l'édition des *Métamorphoses* de Paris 1576 (p. 289) : Thésée, à l'intérieur du labyrinthe, tue le minotaure, mais au premier plan, près de l'entrée, on le retrouve en compagnie d'Ariane, tandis qu'un paysage, assez sommaire, accentue les analogies.

Ces ressemblances ne sauraient s'expliquer par notre gravure : un tel succès impliquerait une diffusion dont les trois exemplaires qui en restent n'apportent point la preuve. J'y verrais plutôt la confirmation de ma thèse qui rattache la planche « de Baldini » à un type de représentation antérieure à elle, — destiné à l'origine à des artistes florentins mais qui n'a pas dû tarder à se répandre sous des formes diverses en dehors de la Toscane. Par un curieux cheminement, la miniature tardive en a répandu certains détails que l'illustration des livres, contrainte à plus de simplification, avait négligés. Ainsi la traduction des *Héroïdes* d'Ovide, par Octavien de Saint-Gelais, existe, à la Bibliothèque Nationale de Paris, sur deux admirables manuscrits qu'on situe entre 1496 et 1502<sup>28</sup> et dont l'un appartient sans doute à Louis XII : sur tous deux<sup>28</sup> (fig. 9) reparait la petite Ariane qui, à l'aide d'une écharpe nouée à un bâton, fait des signaux au navire de l'infidèle. Sur une peinture



de J. Araldi (Ariane à Naxos, vers 1510-1525), la jeune femme a une position analogue, surplombant la mer, tandis que le vaisseau s'enfuit<sup>30</sup>. En revanche c'est la vue du labyrinthe, au centre duquel l'artiste a maintenu le couple de lutteurs, qui apparente à la gravure une peinture du musée de Longchamp, à Marseille (fig. 10), actuellement attribuée à Bartolommeo di Giovanni : nous nous retrouvons ainsi dans le milieu florentin, aux environs de 1480-1490.

Donc les illustrations d'Ovide postérieures à notre gravure remontent, comme la gravure, comme le dessin du British, à un modèle disparu dont nous rencontrons la postérité diverse, durable, et toujours reconnaissable à quelque trait de famille. Evitons d'attribuer à la gravure « de Baldini » une importance qu'elle n'eut pas, mais reconnaissons que, parmi les multiples images de Thésée, Ariane et le labyrinthe, que les artistes nous ont transmises, elle exprime avec le plus de vigueur un thème artistique singulièrement complexe<sup>31</sup>.

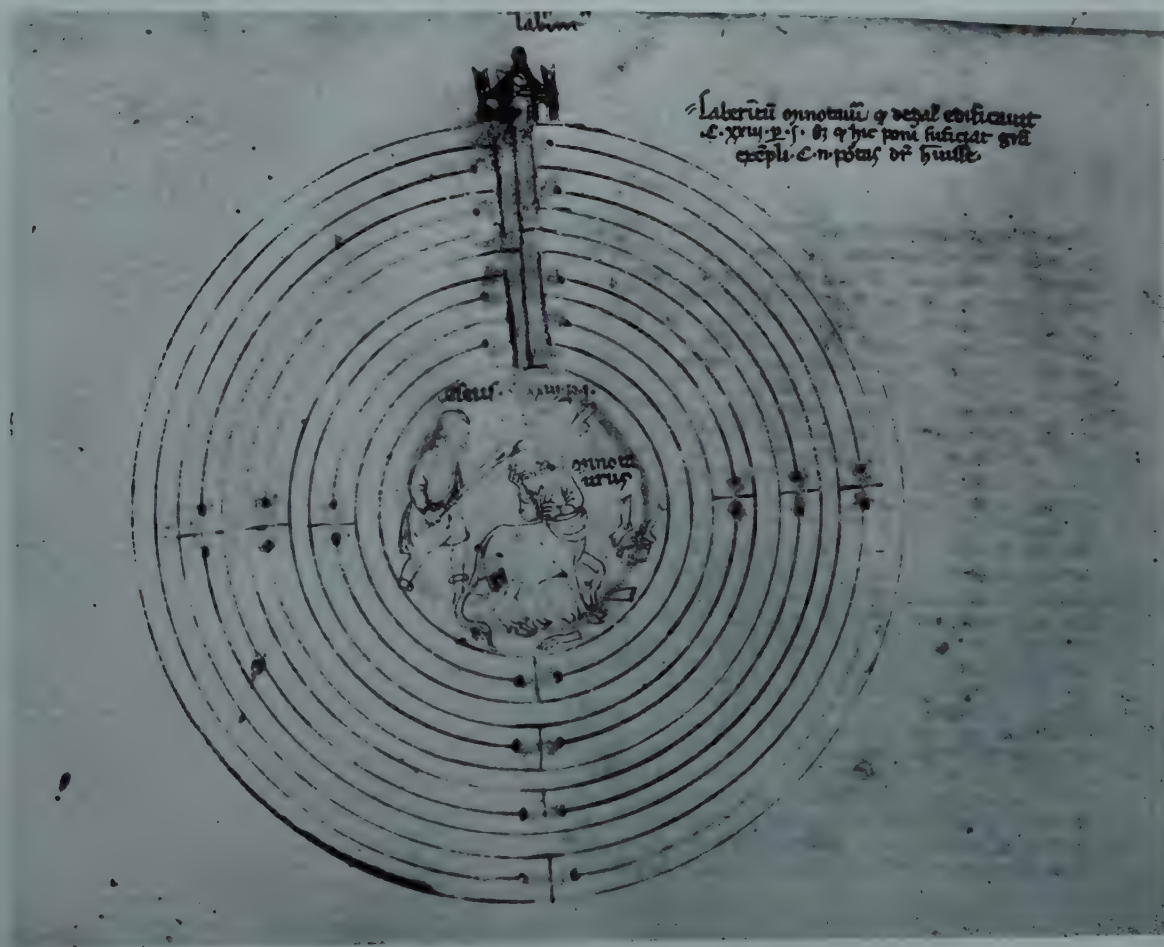


FIG. 3. — Thésée et le labyrinthe, manuscrit du Vatican, XIV<sup>e</sup> siècle.





FIG. 4. — Thésée et Ariane, miniature  
de l'*Ovide moralisé*.  
Rouen, Bibl. Munic. Phot. Ellebi.

\*\*\*

La gravure que nous étudions porte sur la légende de Thésée et d'Ariane<sup>32</sup>. Les textes fondamentaux sont le poème 64 de Catulle (Noces de Thétis et de Pélée), qui semble dériver d'une courte épopée alexandrine<sup>33</sup>, l'*Héroïde* X d'Ovide (Lettre d'Ariane à Thésée)<sup>34</sup>, et un bref récit des *Métamorphoses*, du même auteur (8,152 et suiv.).

La légende du fil d'Ariane, que « Baccio Baldini » accroche à l'entrée du labyrinthe, est célèbre. Son Thésée s'appuie sur une massue parce qu'il tua le minotaure avec cette arme :

*nec tua mactasset nodoso stipite, Theseu,  
ardua parte uirum dextera, parte bouem*  
(*Her.* 10, 101-102)

Les peintures de Pompéi, comme les mosaïques de la Gaule Narbonnaise, représentent le héros ainsi équipé<sup>35</sup>. La massue avait appartenu au brigand Périphète : Thésée la lui ravit quand il revint en Attique, après avoir passé son enfance à Trézène<sup>36</sup>.

Sur le suicide d'Égée et la voile noire, les sources antiques étaient précises<sup>37</sup>, et le graveur les a suivies.

L'abandon d'Ariane est longuement traité par Catulle, et Nonnos, poète grec tardif<sup>38</sup>, a repris le sujet dans ses *Dionysiaques*. Les raisons prêtées à Thésée sont diverses et contradictoires : les uns expliquaient son attitude par sa passion pour Phèdre, sœur d'Ariane ; selon d'autres, il se serait effacé devant les exigences de Bacchus<sup>39</sup>. Ce qui n'est pas douteux, c'est la réaction d'Ariane à son réveil, seule dans l'île de Naxos. Bien après notre gravure, le Père Fr. Menestrier voyait dans l'emblème d'Ariane abandonnée l'image du désespoir<sup>40</sup>.

Le linge qu'Ariane agite au bout d'une perche est mentionné dans la dixième *Héroïde* (v. 41) :

*candidaque imposui longae uelamina uirgae.*

C'est encore Ovide qui représente Ariane escaladant un rocher :

*hinc scopulus raucis pendet adesus aquis;*

*ascendo : uires animus dabat...* (v. 26-27) ;

il suit ici la tradition indiquée par Catulle :

*ac tum praeruptos tristem conscendere montes  
unde aciem in pelagi uastos protenderet aestus*

(64, 126-127)<sup>41</sup>



Mais notre planche présente un détail plus difficile à expliquer : Ariane tente de se suicider et, pour que nous sachions bien qu'il s'agit d'elle, un cartouche surplombe les deux pieds de la jeune femme qui se noie : *Arianna*. A côté, Jupiter (Giove) la tire de l'eau pour l'emporter dans le ciel <sup>42</sup>.

Les sources antiques ne sont pas aussi catégoriques. Dans la masse des légendes relatives à Ariane, Plutarque en relève une, et une seule, selon laquelle elle se serait pendue quand Thésée l'eut quittée <sup>43</sup>. Il est certain, d'autre part, que la pensée antique a rapproché la légende d'Ariane et celle de Sapho dont le suicide à Leucade prit vite une valeur symbolique. M. J. Carcopino a trouvé une Ariane à la basilique de la Porte Majeure, et un des stucs les plus chargés de sens évoque le saut de Leucade <sup>44</sup>. L'épigone de Servius, appelé Servius Danielis, signale que les gens se jetaient dans l'eau à Leucade, quand ils voulaient qu'on répondît à leur amour <sup>45</sup> : mais ce n'était pas un suicide... Dans aucun texte ancien nous ne lisons qu'Ariane se soit lancée dans la mer.

La présence de Jupiter sur la gravure accroît notre surprise. Il n'est jamais question, dans l'Antiquité, que Jupiter ait enlevé Ariane pour la conduire au ciel.

Certes, la bienveillance du roi des dieux lui était acquise : Apollonios de Rhodes constate que « les immortels eux-mêmes l'ont chérie » <sup>46</sup>, et avant lui le continuateur d'Hésiode (*Theog.*, 947 et suiv.) écrivait : « Dionysos aux cheveux d'or, de la blonde Ariadne, fille de Minos, fit sa plantureuse épouse, et le fils de Cronos (c'est-à-dire Zeus, Jupiter, Giove...) la lui rendit immortelle et éternellement jeune » <sup>47</sup>. Dans un chœur de son *Œdipe*, Sénèque le Tragique montre Jupiter qui accueille au ciel Ariane : *telum deposuit Iuppiter igneum* (v. 502); encore n'était-il pas allé la chercher... Le détail, chez « Baldini », peut s'expliquer par la garantie lointaine de ces textes; elle s'explique surtout par des influences plus modernes que nous déterminerons par la suite. Cette curieuse assumption s'opposait à ce que les anciens rapportaient : Ovide raconte que Bacchus, s'étant pris d'un autre



Il commence le vol de  
dionysos. La première fable si  
est de l'histoire et de l'histoire  
pour l'amour de dionysos.

tre corne que perdue avoit.  
Thésée lui enquistement  
perdue l'avoit. dont fort es-  
menca a soupirer car pour

FIG. 5. — Thésée et le labyrinthe, manuscrit extrait de la *Bible des Poètes*, 1945, B.N., Est. Phot. B.N.



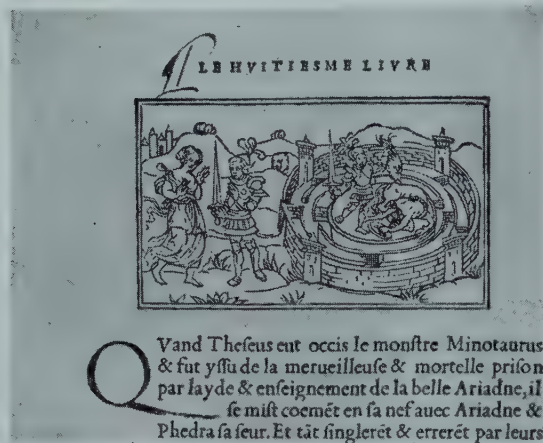


FIG. 6. — Thésée et le labyrinthe, extrait des *Quinze livres de la métamorphose d'Ovide*.

d'étoiles la jeune femme (fig. 11)<sup>52</sup>. Lud. Carrache<sup>53</sup>, Guido Reni (fig. 12)<sup>54</sup>, puis Gius. Chiari<sup>55</sup> s'arrangent pour que la disposition de leur toile ne laisse aucun doute sur la participation du dieu à la métamorphose. Turchi, dans un dessin qui est au Louvre<sup>56</sup>, montre Vénus qui place la couronne au-dessus de la tête d'Ariane en pleurs ; et sur la toile de Bern. Galliari, à la Pinacothèque de Turin, ce rôle est dévolu à une anonyme allégorie. Ainsi, partant des mêmes sources antiques que « Baldini », ces artistes leur ont été beaucoup plus fidèles.

Nous nous trouvons là en face du problème le plus grave que pose cette gravure : son auteur n'aurait-il pas subi l'influence de textes et d'interprétations qui n'ont rien d'antique ?

Assurément lorsque, au IX<sup>e</sup> siècle, Raban Maur mentionne le labyrinthe, il se contente d'en indiquer les diverses localisations, et d'insister sur sa solidité<sup>57</sup>. Dans ses *Héroïdes*, Baudri de Bourgueil, au XI<sup>e</sup> siècle<sup>58</sup>, n'y voyait qu'une manifestation de la folie grecque, *grecus furor*. La pensée antique avait pourtant chargé le labyrinthe de valeurs moins simplistes : outre les rapports de féodalité qu'il implique<sup>59</sup>, un mystère se dégageait de sa forme et de ses légendes : il était le symbole du monde de la mort<sup>60</sup>. Sur la porte du temple de Cumes qui le menait aux Enfers, Enée trouvait une représentation du labyrinthe, au neuvième chant de l'*Enéide*<sup>61</sup>. Il était naturel que le labyrinthe fût adopté par le symbolisme chrétien ; nous avons noté qu'il figure dans les églises médiévales : ainsi il relie la pensée chrétienne à celle des anciens, l'idée de la mort aux notions d'éternité<sup>62</sup>.

Le labyrinthe symbolique a duré jusqu'à une date assez tardive. Il apparaît pendant la Renaissance sur plusieurs devises, pour Octave Farnèse, duc de Parme, et pour Cosme I de Médicis<sup>63</sup>. On le retrouve au palais ducal de Mantoue, comme sur un portrait de Bart. Veneto au Fitzwilliam Museum<sup>64</sup>.

La légitimité d'une interprétation abstraite de notre gravure est confirmée par

amour, voulut consoler Ariane et plaça sa couronne, celle même que Vulcain avait offerte à Vénus, parmi les astres (v. 515-516)<sup>48</sup> ; la plupart des sources expliquent cette couronne-constellation par la sollicitude du dieu<sup>49</sup>. Selon Boccace<sup>50</sup>, Bacchus mit la couronne dans le ciel pour consoler Ariane jalouse de l'affection qu'il portait à la fille du roi des Indes. Les artistes qui, ensuite, traiteront de la fameuse couronne, en feront honneur à Bacchus : tel Cima da Conegliano, dans une peinture sur bois du musée Poldi Pezzoli à Milan<sup>51</sup> ; une tapisserie d'Amiens, d'après un carton de S. Vouet, montre le dieu couronnant



le dessin correspondant de la Chronique. Celui-ci appartient à une série où l'Ancien Testament est utilisé avec abondance : l'artiste y a joint des thèmes repris à l'antiquité, mais toujours susceptibles d'être commentés dans le sens de l'exégèse chrétienne. Sur le dessin d'Hercule et Antée, figure un ange ; ailleurs, Minos semble moins un roi qu'un prophète. Quant à Cadmus, dernier roi d'Athènes, en se dévouant pour sa cité il annonça le sacrifice du Christ.

A notre avis, la gravure « de Baldini » permet de saisir comment sous la Renaissance les préoccupations médiévales d'exégèse chrétienne ont persisté. C'est dans les

## LIBRO

e di laltro cōcepete doi figlioli ad uno corpo: luno asomigliava a lo re minos: laltro asomigliava a q̃llo notaio chiamato Tauro & p̃cio fodi to che l'hebe parturito el miotauro. Alhora lo Re minos sapēdo questo tesse q̃lo figliolo ch̃ somigliava a Tauro e miselo i pregiōe i una roca cioe i lo labyrinto doue semeteano gli pre

gioni de athene: Et perciò si dice che li prigioni de athene si daua adiurare al minotauro in lo labyrinto : & fo chiamato minotauro prendendo el nome duno ed i laltro.

¶ Come Ariadna se inamoro de Theseo. ¶ Cap. XL.



**S**i come Ariadna uide Theseo fo subito di lui inamorata: & chiamo una sua sorella chiamata

te i boca: & fato questo si li darai cō questa maza: & tieni cō teo questo filo d'oro loquale io ti do: & appicalo al luscio

FIG. 7. — Thésée et le labyrinthe, gravure extraite des *Metamorfosi* de Venise, 1497.  
B.N., Est. Phot. B.N.



diverses versions de l'*Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire, qui mourut en 1362, ou de l'*Ovide moralisé*, vraisemblablement œuvre d'un frère mineur anonyme<sup>65</sup>, que nous rencontrons l'explication du symbole. Un détail apporte une preuve évidente. L'Ariane de la gravure (qui, rappelons-le, n'a pas de correspondant sur le dessin du British) offre à Thésée trois pelotes de fil<sup>66</sup> : or, l'*Ovide moralisé en prose*, texte du xv<sup>e</sup> siècle, qui résume l'*Ovide moralisé*, et qui est l'œuvre d'un clerc normand d'Angers (entre avril 1466 et septembre 1467)<sup>67</sup>, nous apporte la solution : Thésée aurait eu trois pelotes, l'une composée de glue et de colle pour jeter dans la gueule du monstre, l'autre de laine pour l'étrangler, la troisième de soie pour la dévider dans le labyrinthe<sup>68</sup>.

Selon P. Bersuire, Dédale était le pécheur que Minos, c'est-à-dire le diable, enfermait dans le labyrinthe des vices et des biens terrestres : *Dedalus est peccator quem Minos idem diabolus in labyrintho uiciorum et bonorum huius mundi inclusit*<sup>69</sup>. Le labyrinthe est donc une image de l'enfer<sup>70</sup>. Telle fut l'origine de l'aventure de Thésée. La gravure nous la présente en son moment crucial ; le symbolisme a un peu changé : Thésée, c'est Jésus, qui abandonne Ariane pour Phèdre, parce qu'Ariane n'est autre que le Judaïsme, et Phèdre l'Eglise chrétienne.

*Ces deux serours, si com moi samble  
que Theseüs menoit ensemble  
sont Judaïsme et Gentillisse  
Dont Diex establi sainte Yglise...*<sup>71</sup>.

Mais cette Ariane destinée à la souffrance est rachetée. Et voici ce qui, à notre avis, élucide complètement l'assomption d'Ariane par « Giove » : celui-ci, qui est le Dieu des Chrétiens, a pris la place de Bacchus ; il donne à la jeune femme la vraie couronne d'Ariane, qui est la gloire des repentis :

*mes si com l'estoire raconte,  
Baccus la reconfortera,  
C'est Diex, qui forsenez sera  
et fiers contre ses anemis,  
si delivrera ses amis  
de toute persecucion  
et de grief tribulacion,  
s'en fera s'espouse et s'amie,  
quant el sera desendormie  
et fors de fole mescreance  
venue à voire repentance,  
plorans sa fraude et ses mesfais  
et les pechiez qu'ele aura fais,  
si li donra sans nulle fable  
corone en gloire pardurable*<sup>72</sup>.

Le suicide d'Ariane exprime donc son repentir. La pensée médiévale transforme et

complète Catulle et Ovide, parce que la peine des hommes traduit chez elle une angoisse métaphysique. Cette Ariane n'attend pas Bacchus : elle va jusqu'au suicide, telle Sapho. Mais c'est Dieu qui vient à elle, et qui sauve, avec elle, toutes les âmes égarées dans le Judaïsme, et les ramène à l'Eglise.

Je crois d'autant plus à la légitimité de cette explication que la gravure porte, à plusieurs reprises, le nom d'*Adrianna*, pour *Ariadna*; or, dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, à Florence, la légende d'Ariane était assez connue... Mais les manuscrits de l'*Ovide moralisé* ont également *Adriana*; dans son édition, C. de Boer a rétabli *Ariadna*, mais en estimant « toujours possible que la confusion des deux noms remonte à l'auteur et que ce soit donc à tort que nous corrigeons partout cette erreur ». L'indiscutable erreur du poète médiéval a été reprise avec soin par le graveur (ou son modèle) : par là se révèle à nous, lumineusement, l'action directe de l'*Ovide moralisé*<sup>73</sup>.

D'autres images de la Chronique du British s'élucideraient, au moins en partie, à l'aide du même texte. Je donnerai un ou deux exemples. Un dessin représente Jason à la conquête de la toison d'or ; voici ce que dit l'*Ovide moralisé* :

*Jason prist la toison doree :  
Jhesu en la vierge honnoree  
prist char et humaine nature.  
C'est la toison, c'est la courture  
dont Diex, douz moutons, fu couvert  
qui dou glaive ot le cors ouvert  
pour home ...*<sup>74</sup>.

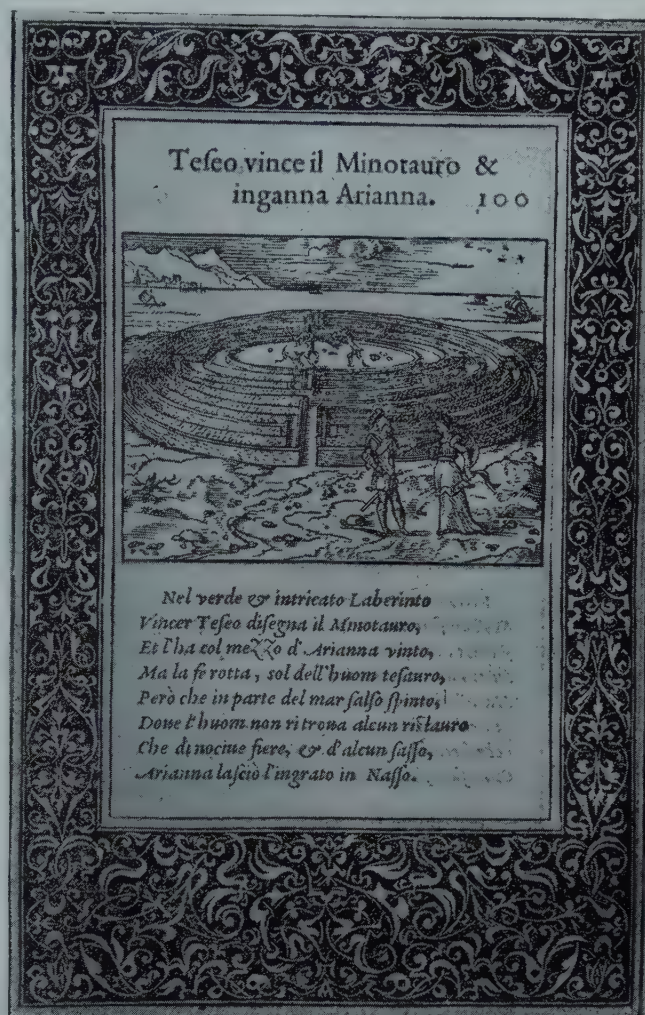


FIG. 8. — Thésée et le labyrinthe, gravure extraite de *La vita e Metamorfozo d'Ouidio*, Lyon, Jean de Tournes, 1559. B.N., Est. Phot. B.N.





FIG. 9. — Thésée et Ariane, manuscrit extrait  
des *Héroïdes* d'Ovide, situé entre 1496  
et 1502. B.N., Ms. Phot. B.N.

Sur un autre dessin, Médée  
tend le poison à Jason :

*pour donner medecine au monde  
offre Diex, ou touz biens habonde,  
son chier fil, qui tant dut amer,  
a boire le brevage amer  
de mort angousseuse et amere ...*<sup>75</sup>.

Ce symbolisme tout médiéval  
a été mis en œuvre pendant la  
Renaissance. Il a dû s'y compliquer  
d'exégèses plus modernes. Certes,  
la persistance du Moyen Age ne  
surprend pas, surtout à propos  
d'une légende de Crète, île qui,  
selon Pontanus<sup>76</sup>, est placée sous  
l'influence de la Vierge. Pic de la  
Mirandole, à propos des prêtres  
païens de Crète, relevait leur ascé-  
tisme<sup>77</sup>. La science et la pensée du  
Quattrocento s'intéressaient à ces  
légendes : d'où la tentation d'en  
reprendre le symbolisme et, peut-  
être, de le transformer. Le laby-  
rinthe est en effet une notion aussi  
renaissante que médiévale : il cons-  
titue la devise des Gonzague, régit  
en partie l'architecture du Palais  
du Té<sup>78</sup>, figure dans la Salle de  
Psyché, qui fut terminée en 1530<sup>79</sup> ;  
dans la salle des Chevaux, le mont  
Olympe surgit d'un labyrinthe<sup>80</sup>.  
D'après M. Fr. Hartt<sup>81</sup>, c'est un

symbole néo-platonicien : l'âme, après avoir erré dans le labyrinthe, retrouve une  
lumière dont la conquête n'est d'ailleurs jamais assurée (forse che sì, forse che no,  
au plafond de la salle du labyrinthe). Notre gravure n'est pas susceptible d'une  
interprétation aussi cohérente, et, pour la pensée, le Moyen Age y a bien la part  
essentielle. Néanmoins, la réflexion des philosophes florentins du xv<sup>e</sup> siècle a pu la  
charger d'intentions moins orthodoxes qu'il semblerait.

Le passage était aisé. Pour le Moyen Age, Dieu sauve du labyrinthe de l'erreur  
les âmes du Judaïsme. Le labyrinthe est, à la fois, le symbole du péché et celui du



FIG. 10. — Histoire de Thésée et Ariane, attribuée à Bartolommeo Giovanni, école italienne xv<sup>e</sup> siècle. Marseille, Musée de Longchamp. Phot. Giraudon.

monde. Il représente le monde pour le peintre du Campo santo de Pise<sup>82</sup>, qui trace vingt cercles concentriques et, aussi bien, pour un graveur anonyme de Florence<sup>83</sup>. Tous deux, en cela, se rattachent aux « antiques théologiens » dont parle Ficin : à Plotin<sup>84</sup>, au Pseudo Denys<sup>85</sup> et à Hermès trismégiste, — et à Ficin même<sup>86</sup> pour qui Dieu est le centre de quatre cercles<sup>87</sup> : la figuration de ces cercles, qui sont comme le plan du labyrinthe, rappelle obligatoirement le cosmos. Le labyrinthe d'Ariane, c'est notre terre d'aveuglement, mais c'est aussi le monde dans l'équilibre voulu de son organisation. A cet égard, il y a une parfaite continuité, du Moyen Age jusqu'à la Renaissance.

La figure d'Ariane qui se noie, placée sur notre gravure à l'axe central du labyrinthe, ne peut qu'inciter à rechercher une explication métaphysique moderne. Notre éminent ami, le philosophe italien G. Bufo, nous rappelle que, pour les néo-platoniciens chrétiens, spécialement pour Marcile Ficin<sup>88</sup>, le monde s'organise en une série d'hypostases qui, chez Ficin, mènent de Dieu transcendant et créateur à la matière, par l'intermédiaire du monde de l'intelligence, puis de l'âme discursive, puis de la nature. Pour chacun de ces stades, l'essence, la vie et l'intelligence<sup>89</sup> sont définies par des dieux-symboles : pour l'essence Saturne, pour la vie Jupiter, pour l'intelligence Vénus. Ainsi, Jupiter, dans le monde de l'intelligence, représente la vie intellectuelle, et, pour l'âme discursive, si proche de la nature, il est l'âme incarnée. Je me demande donc si, par une curieuse interprétation, et transposition, de l'Antiquité et du Moyen Age, Ariane ne serait pas, sur notre gravure, le symbole de l'âme qui a voulu se noyer et qui est morte en tant qu'âme rattachée à la nature, mais que la vie intelligente a ramenée à elle, grâce au Jupiter de la seconde hypostase de Ficin. L'Amour a tué Ariane, mais Jupiter intervient, qui la mène à Dieu, objet du seul amour véri-



table. Le saut de Naxos est le correspondant moderne du saut de Leucade, auquel répond, à deux millénaires d'intervalle, sa spiritualité diverse et jumelle. A travers Thésée, Ariane n'aimait que Dieu. Jupiter, c'est-à-dire l'intelligence, l'a emportée vers Dieu. La naïve, la touchante figure ailée de la gravure mène au ciel le plus beau rêve des hommes : une âme dégagée de la faute et de la matière.

Ainsi, la pensée de Marcile Ficin se joindrait à celle de l'*Ovide moralisé* pour donner à notre gravure une signification multiple. Le *Commentaire sur le banquet de Platon*, en sa version italienne, est de 1475; mais il y eut une rédaction en latin, probablement en 1467-1468. De toute façon, c'est vers cette date<sup>90</sup> que Ficin songea à

rédiger un *Commentaire* dont les idées lui étaient devenues familières. La gravure « de Baccio Baldini » serait alors un nouveau témoin de la pénétration de la pensée médiévale et de la pensée renaissante. La synthèse qui s'opère dans les lignes, il n'est pas extraordinaire qu'elle exprime également celle de l'esprit. Ce ne serait pas le moindre mystère de la gravure que d'avoir uni à l'ambiguïté captieuse des formes, le mystère d'intentions où le Christianisme se pense selon un Platonisme rénové.

H. B.

SUMMARY : Concerning a Florentine engraving (*Theseus and the Labyrinth*).

A Florentine engraving attributed to Baccio Baldini sets several iconographical problems (a drawing in the British Museum that Colvin attributed to Maso Finiguerra has unquestionable affinities with it, which can only be explained by a common graphic source). The same portrayal of the labyrinth is also to be found in the Italian editions of Ovid, and this confirms the argument that there existed a model common to the engraving, the London drawing and the Italian editions. Another important detail : the suicide of Ariadne in the presence of Jupiter, who played no part in the ancient legend. This must be interpreted as the persistence of medieval preoccupations with Christian exegesis. The key is supplied by the *moralized Ovid* : Ariadne symbolizes Judaism, redeemed by repentance and saved by God. More modern, neo-platonic interpretations have confused this symbolism, and Marcile Ficin is doubtless in line with medieval thought in his interpretation of the mystery and meaning of Baccio Baldini's engraving.



FIG. 11. — Bacchus et Ariane, tapisserie d'après un carton de Simon Vouet. Phot. Giraudon.

## NOTES

1. *Early italian Engraving*, Part 1, vol. 1, 1938, p. 69.
2. T. V, p. 44, n. 105.
3. Cf. THIEME-BECKER, art. Baldini, t. II, p. 39 et suiv. (P. K.); E. MEYER, *Allgemeines Künstlerlexikon*, t. I; p. 114 et suiv. (E. Koloff).
4. Cf. H. DAVID, *Ein Kupferstich der Baldinischule als Beitrag zu den Beziehungen zwischen Dürer u. Leonardo*, dans *Zeitschrift f. bildende Kunst*, 1911, pp. 91-94.
5. J. G. PHILLIPS, *Early florentine designers a. engravers*, 1955, pp. 86-87.
6. Ed. Milanese, t. V, p. 396.
7. Cf. ci-dessous.
8. *A Florentine picture-chronicle being a series of ninety-nine drawings representing scenes a. personnages of ancient History sacred a. profane by Maso Finiguerra*, London, 1898.
9. 1950.
10. Maso Finiguerra, dans *Miscellanea di storia dell'Arte in onore di I. B. Supino*, p. 375 et suiv.
11. *Loc. cit.*, p. 37; cf. A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence*, 1959, p. 60.
12. J.-G. Phillips adopte une position... synthétique, et met la gravure du labyrinthe dans le groupe des œuvres qui va de 1465 à 1480 (p. 87).
13. *Loc. cit.*, n° XLVI-XLVII.
14. *Loc. cit.*, p. 70.
15. GIGLIOLI, *loc. cit.*, p. 392.
16. A. MARINI, *Il mito di Arianna nella tradizione letteraria e nell'arte figurativa*, dans *Atene e Roma*, 1932, pl. 132; 137.
17. K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompeii's*, 1957, p. 44, 106, 113, 126, 132, 170, 260, 269, 278, 290. Cf. B. MAIURI, *Museo Naz. di Napoli*, 1957, p. 96; M. BORDA, *La pittura romana*, 1958, p. 242; cf. p. 164, 177, 178, 193, 194, etc.; ou les anciens et toujours excellents W. HELBIG, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütt. Städte...*, 1868, n. 1212, 1213; *XXIII Tafeln...*, 1868, Taf. 15.
18. Sal. REINACH, *Répertoire des reliefs...*, T. II (1912), p. 118, 1.
19. F. PIPER, *Mythologie der Christl. Kunst*, Weimar, 1847-1851, pp. 137-138.
20. COLVIN, *loc. cit.*, p. 9; cf. H. BROCKHAUS, *Gesammelte Studien zur Kunstgesch.*, dans *Festgabe für Anton Springer*, Leipzig, 1885.
21. NOGARA, *Codic. vatic. latini*, t. III, p. 373 et suiv. — Manuscrit 1960, fol. 264 v° [T]eseus : cf. Fr. SAXL, *Verzeichnis astrolog. u. mythol. illustr. Handschriften...*, dans *Sitzungsb. Heidel. Akad., philosoph.-hist. Klasse*, 1915, p. 77.
22. Ainsi le manuscrit de l'Arsenal 5069 (*Roman des fables Ovide le grand*), début du XIV<sup>e</sup> siècle, présente un Thésée au labyrinthe, sans rapport avec notre gravure.
23. *Engravings a. woodcuts after flemish miniatures*, dans *Burlington Mag.*, t. I, 1927, II, pp. 219-229.
24. Le manuscrit de l'Arsenal est du XIV<sup>e</sup> siècle; J. DUPIC, *Ovide moralisé, manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle*, dans *Précis des travaux de l'Académie... de Rouen*, 1945-1950; cf. A. BOINET, dans *Bibliofilia*, 1953, p. 168.
25. Paris, 2<sup>e</sup> partie, p. 46.
26. A. BLUM, *Les Métamorphoses d'Ovide*, dans *Byblis*, 1927, pp. 31-33; cf. R. BRUN, *Le Livre illustré en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1930, p. 106 et suiv.; A. MARTIN, *Le Livre illustré en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1931, p. 163 et suiv.
27. Edizioni quattrocentesche non pervenute delle *Metamorfosi*, dans *Atti del Convegno ovidiano (Sulmona)*, 1959, T. I, p. 111 et suiv.
28. Cf. *Les manuscrits à peinture en France du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, B.N., Paris, 1955, pp. 167-168; Fonds fr. 873-874.
29. Ms 873, fol. 62 v°; 874, fol. 182.
30. Au Rijksmuseum d'Amsterdam, 372 B1; 128 x 129.
31. On sait que l'intérêt porté au labyrinthe s'est exprimé dans l'art des jardins : depuis Charles V et le roi René d'Anjou (E. de GANAY, *Les Jardins de France*, pp. 16 et 19; Marg. CHARAGEAT, *L'art des jardins*, p. 36) jusqu'à Louis XIV (influence de Pacello da Mercogliano? Fr. SAVOIGNAN DI BRAZZA, *Tecnici e artigiani italiani in Francia*, 1942, p. 11). Cf. aussi W. H. WARD, *French chateaux and gardens in the XVI Century*, London, 1909, pl. XVI, XXIV, XXV; Cl. MOLLET, *Théâtre des plans de jardinage*, 1652, in-4°, et les recueils factices de la B.N. (Paris) H.d. 84 et V.f. 47.
32. Cf. Lud. PALLAT, *De fabule ariadnaea*, Diss. Berlin, 1891.
33. L. CASTIGLIONI, *Studi alessandri* : I, *Arianna e Teseo*, Pisa, 1907; cf. C.-r. O. GRUPPE, dans *Bert. Philol. Wochenschrift*, t. XXVIII, 1908, col. 1331 et suiv.
34. Sur le genre de l'héroïde, cf. S. d'Elia, *Ovidio*, 1959, p. 128 et suiv.
35. J. CARCOPINO, *La Basilique pythagoricienne*, éd. 1927, p. 128.
36. Ov. *Mét.*, 7, 436 et suiv.; Diod. Sic., 4, 59; Hyg., *fab.*, 38; Plut. *Thes.*, 8.
37. Cat., éd. Kroll., p. 176 et suiv.; — art. *Ariadne* (Hartmann) dans la *Real-Encycl.* de Pauly-Wissowa.
38. Env. v<sup>e</sup> siècle de notre ère.
39. Diod. de Sicile 4, 42; 5, 51. Sur une intervention possible de Glaucos : Athen. 7, 296; de Mercure : Serv. ad *Georg.* 1, 222.
40. *L'Art des Emblèmes*, 1684, p. 244.
41. Rappelons que ces détails ont été mis en œuvre par les miniaturistes d'Octavien de Saint-Gelais. Il n'en va pas de même pour deux peintures du Musée de Naples, attribuées à A. Elsheimer et relatives à l'aventure d'Ariane. Sur l'une d'elles, Ariane est au niveau de l'eau. A vrai dire, Catulle prétend que la jeune fille tantôt escaladait les rochers, tantôt courait au-devant des flots (64, 126-129); mais Ovide, dans l'*Héroïde* 10, 25 : écrivait *ascendo*.
42. La concordance avec le dessin du British est totale.
43. Plut., *Thes.*, 20; cf. H. KANTER, *De Ariadne quae et Bacchi et Thesei fertur coniux*, Diss. Breslau, 1879; p. 12.
44. *Basilique*, p. 137 et n. 2; cf. A. BRUHL, *Liber*



pater, 1953, p. 144, et J. CARCOPINO, *De Pythagore aux apôtres*, 1956, p. 72. — La lettre 15 des *Héroïdes* (Sapho à Phaon) contient une allusion à Ariane (v. 25).

45. *Amari ab his desiderabant quos amabant*; cf. Serv. ad Buc. 8,56, p. 102 éd. Thilo.

46. 3, 1002-1003 : οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ | ἀθάνατοι φίλαντο. 47. Trad. M. JEANMAIRE, *Dionysos*, p. 226; cf. Hés., *Theog.*, v. 947 et suiv.; L. PALLAT, *loc. cit.*, p. 36.

48. Ed. Fr. BÖMER, 1958, t. II, p. 174 et suiv.

49. Cf. Properce 3, 17, 8; Hygin, *Astr.*, 2, 5. — Cette sollicitude s'adresse au souvenir d'Ariane morte, selon Aratos, *Phaen.*, 71 et suiv. — On sait que, selon une autre version de la légende, Ariane aurait donné à Thésée une couronne resplendissante pour illuminer le labyrinthe (Epimen., dans Erat., *Cat.*, 5, p. 5; cf. MARINI, *loc. cit.*, p. 61).

50. *Genealog. degli dei di gentili*, éd. 1574, p. 186. — Selon les *Métamorphoses* de Th. Walleys (éd. 1509, fol. LXII), la couronne d'Ariane est le symbole de sa déification par les soins de Bacchus.

51. F. RUSSOLI, *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, 1954, p. 138.

52. *Expos. XVII<sup>e</sup> siècle français*, n. 295. Musée de Châteaudun.

53. Vercelli, Museo Borgogna.

54. Cf. Villa Albani, Rome, et *Mostra di G. Reni* (G. C. Cavalli), Bologna, 1954, p. 113-116.

55. Galleria Spada, Rome, et Fed. ZERI, *La Galleria Spada in Roma*, p. 61.

56. Cab. Dessins, n. 5797.

57. Hrabanus MAURUS, *Opera*, éd. 1626, t. I, p. 191, de *Uniuerso*, lib., 14, chap. 12.

58. P. LEHMANN, *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters*, 1927, p. 10; v. 115; p. 65 et suiv.

59. M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Saggio sul Labirinto*, 1958 (Univ. catt. Sacro Cuore 67), p. 38 et suiv.

60. K. KERÉNYI, *Labyrinth-Studien*, éd. 1950, p. 32.

61. Virgile, *Aen.*, 6, 14 et suiv.; P. J. ENK, *De Labyrinthi imagine in foribus templi Cumani insculpta*, dans *Eranos*, 1958, p. 322 et suiv. Cf. PLINIE, N.H., 36, 84, 39, 91.

62. KERÉNYI, *loc. cit.*, p. 46 et suiv.; E. MALE, *Art religieux au XIII<sup>e</sup> siècle*, p. 342 et suiv.

63. Jac. GELLI, *Divise, motti, imprese di famiglia e personaggi italiani*, 1916, n. 837 et 1032.

64. Cambridge; cf. G. DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane*, 1959, p. 230. Voir aussi Fr. MENESTRIER, *L'Art des Emblèmes*, p. 97 (98) : « C'est sous la forme du Minotaure dans le labyrinthe qu'Alciat nous représente qu'il faut tenir secrets les desseins des princes. »

65. J. ENGELS, *Etudes sur l'Ovide moralisé*, Groningen, 1945, p. 48-62.

66. Ces trois pelotes se retrouvent autour d'une massue, dans un emblème d'Octave Farnèse : Gelli, *loc. cit.*, p. 315.

67. C. DE BOER, *Ovide moralisé en prose*, Amsterdam; 1954, p. 3.

68. *Ibid.*, p. 226 (livre 8, III).

69. Cf. *Metamorphosis ovidiana moraliter a magistro Thoma Walleys... explanata*, 1509, fol. LXII; cf. les extraits (fol. 73 v<sup>o</sup>) de l'*Ambros. D 66 inf., saec XIV*, publiés par F. Ghisalberti, *L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire*, dans *Studj romanzi*, t. XXIII, Roma, 1933, p. 87 et suiv.

70. C. DE BOER, *Ovide moralisé*, t. III (I. VII-IX), Amsterdam, 1931, v. 1418 et suiv.

71. *Ibid.*, 1511 et suiv. (p. 145).

72. *Ibid.*, v. 1564 et suiv. (p. 146).

73. Autre confirmation s'il en était besoin : les rapports graphiques entre notre gravure et le manuscrit de l'*Ovide moralisé* de Rouen : cf. ci-dessus.

74. Livre VII, v. 799 et suiv.

75. *Ibid.*, v. 2115 et suiv.

76. *De rebus caelestibus*, éd. Florence 1920, l. 5 de *Virgine*, p. 158 (éd. 1512).

77. *Opera*, éd. Bâle (1601), t. I, p. 275 (*de rerum praenotione*, l. 2, ch. 2).

78. Fr. HARTT, *Gonzala symbols in the Palazzo del Te*, dans *Journal of Warburg Institut*, t. XIII, 1950, p. 158.

79. Fr. HARTT, *Giulio Romano*, 1958, t. I.

80. G. PACCAGNINI, *Il Palazzo Te*, Milano, 1957; cf. fig. 17, 18.

81. *Gonzala symbols...*, p. 172.

82. R. MARCEL, éd. de M. Ficin, *Commentaire sur le banquet de Platon*, p. 56.

83. HIND, *loc. cit.*, t. IV, pl. 369.

84. *Des noms divins*, IV, 712 D.

85. *En.* 1, 7, 1.

86. *Loc. cit.*, 2<sup>e</sup> disc., ch. 7.

87. *Ibid.*, p. 147 : et deus est centrum quatuor circum-

88. *Ibid.*

89. R. MARCEL, *loc. cit.*, p. 11.

90. *De am.*, II, 7, 17 v.



FIG. 12.—GUIDO RENI.—Bacchus et Ariane.  
Rome, Villa Albani. Phot. Alinari.

# UN AMATEUR DE BOUCHER ET DE FRAGONARD

## JACQUES-ONÉSYME BERGERET

( 1715 - 1785 )

PAR GEORGES WILDENSTEIN

*Le plan de la collection des éditions Phaidon où nous avons publié notre Fragonard ne nous a permis de donner qu'une petite partie de la documentation que nous avons réunie. Nous serons donc amenés à publier ici et ailleurs divers articles sur le Maître et son entourage.*

COURAJOD l'a bien montré, la place occupée au XVIII<sup>e</sup> siècle par les gens de finance dans le monde de la curiosité, parmi les amateurs d'art, est considérable. Comme lui, il faut citer les receveurs généraux de Meulan et Randon de Boisset, les trésoriers Bertin, Boullogne, Fabre, la Boissière, Périchon, les contrôleurs généraux Boulogne et Moreau de Séchelles, les fermiers généraux Savalette de Buchelay, Grimod de la Reynière, Laborde, La Live d'Epinay, Le Riche de la Popelinière, les banquiers Desbrières et Harenc de Presle, le payeur de rentes Radix de Sainte Foix; il faut remarquer d'ailleurs que beaucoup d'entre eux appartiennent aux mêmes familles; on voit par exemple les fermiers généraux Bouret d'Evigny, Bouret de Villaumont, Bouret de Vallioche collectionner en même temps<sup>1</sup>.

Le nom de Bergeret est cité parfois, mais sa personnalité est ignorée jusqu'ici. On le connaissait uniquement grâce à quelques mots des Goncourt et de Portalis, en raison de son amitié pour Fragonard. Heureusement, de nombreux documents d'archives retrouvés nous permettent aujourd'hui de rectifier ces quelques souvenirs oraux, de mettre à sa place Bergeret, et de le considérer comme une figure curieuse de ce monde des amateurs; son inventaire après décès, d'autre part, et ses contrats de mariage, inédits eux aussi, montreront le sens de ses collections, ainsi que l'immensité de sa fortune<sup>2</sup>.



\*  
\*\*

Pierre-Jacques-Onésime Bergeret est né à Paris le 18 juin 1715 d'une puissante famille de financiers; petit-fils de l'académicien Bergeret <sup>2b</sup> il était fils de Claude-Anne de la Roche, et de Pierre-François Bergeret <sup>3</sup>, inspecteur des finances du Dauphiné, puis fermier général.

On ne sait rien de lui jusqu'à son premier mariage en 1741 (contrat du 28 août, inédit, Min. Centr., étude XX, 370) avec Marguerite Richard, sœur de l'abbé de Saint-Non. A ce moment, Bergeret, écuyer, conseiller du Roi, âgé de vingt-six ans, était déjà un personnage considérable et exceptionnellement bien apparenté : son oncle Alexandre-Claude était colonel d'infanterie, sa tante Louise-Antoinette était veuve de Denis Maurice, avocat au Parlement; son autre tante, Marie-Catherine Bergeret, avait épousé Pierre-Thomas Chicolet de Corbigny, trésorier de France au bureau des finances de Grenoble; un autre oncle, Nicolas-Joseph Bergeret de Grancourt, mourra sans enfants en 1777; son troisième oncle, Jacques-Antoine Bergeret, sera chevalier de Saint Louis, maréchal des camps et armées du Roi. J.-O. Bergeret avait un frère cadet, M. de Frouville, secrétaire ordinaire de la Direction des finances, né en 1719 et mort en 1783, et deux sœurs : Marie-Thérèse Bergeret, femme de M<sup>e</sup> Etienne-Charles Maussion de Courtanjay, receveur général des finances de la généralité d'Alençon, et Jeanne-Marie-Suzanne-Eléonore Bergeret, femme de Louis-Jacques-Charles Hocquart, seigneur de Cueilly. Parmi ses parents, éloignés ou proches, on trouve de nombreux trésoriers des finances, des receveurs-généraux, un conseiller maître à la Cour des Comptes. J.-O. Bergeret était le cousin de Jean Pâris de Montmartel, l'un des plus grands financiers du temps.

La famille de sa femme, les Richard, quoiqu'un peu moins importante, comptait, cependant, plusieurs conseillers du Roi, et un receveur général des finances, client du fameux marchand d'art Lazare Duvaux <sup>4</sup>.

Bergeret recevait de son père à son mariage 200.000 livres et l'office de receveur-général des finances de Montauban <sup>5</sup>; sa femme recevait de ses parents 120.000 livres, plus 30.000 de sa grand-mère maternelle, veuve du peintre Louis de Boullogne. On se souvient que Mme Bergeret était la sœur de l'abbé de Saint-Non, lequel avait reçu de sa grand-mère non de l'argent, mais les cartons des dessins des Boullogne <sup>6</sup>.

Bergeret devait avoir de sa première femme deux fils, Pierre-Jacques Bergeret (né en 1744), que nous reverrons plusieurs fois, et Jean-Marie Bergeret de Tulmont (né en 1750) <sup>7</sup>, ainsi que deux filles, Marie-Antoinette (née en 1745) et Marie-Elisabeth (née en 1751); toutes deux nous sont inconnues, et doivent être mortes jeunes. La femme de Bergeret meurt, en 1751, probablement en couches, puisque sa fille Marie-Elisabeth naît le 6 juillet, sept jours avant la mort de sa mère.

L'inventaire dressé alors, et encore inédit <sup>8</sup>, apporte quelques éléments intéressants pour la personnalité de Bergeret. Il habite place des Victoires avec son père <sup>9</sup>.



FIG. 1. — VINCENT. — Portrait de Pierre Onésyme Bergeret, sans doute mars 1774.  
Musée de Besançon. *Phot. Bul.oz.*



Sa maison est bien tenue, sa cave abondante en vins et liqueurs; il fait de la musique (deux violoncelles, un basson, un clavecin en vernis Martin); il chasse (des fusils, un chien) avec sa femme, et monte à cheval avec elle. Il possède un cabinet dans lequel il couche, le mobilier est couvert de moire noire sur fil rayé bleu et blanc; il a aussi un laboratoire pour faire des expériences de physique. Sa femme habite une chambre tapissée de damas cramoisi avec un lit, une duchesse de bois doré couverte de satin



FIG. 2. — BOUCHER. — La première Madame Bergeret.  
National Gallery de Washington, Kress Collection (Inv. Bergeret, n° 22).

blanc; une toilette<sup>10</sup>; 40 livres de piété dans une armoire. Les 18 chaises de la salle à manger sont recouvertes de velours d'Utrecht cramoisi; le salon est tapissé d'une tapisserie de Beauvais faisant le tour, « représentant différents personnages chinois », estimée 2.500 livres, c'est-à-dire la tapisserie d'après Vernansal, Fontenay et Monnoyer, connue sous le nom de « la Suite chinoise »; sur la table de marbre, un cabinet de la Chine; un canapé et huit fauteuils de damas cramoisi. Bergeret ne semble pas avoir encore de collection de tableaux, puisqu'on ne trouve à inventorier chez lui que deux toiles représentant l'une un vieillard et l'autre une jeune fille; son intérêt se porte alors plutôt sur son laboratoire

de physique. Cependant, bien que naturellement l'inventaire ne le mentionne pas — car c'est un tableau de famille — il a fait faire le portrait de sa femme par Boucher<sup>11</sup>, ainsi qu'un autre portait de sa femme avec sa fille aînée.

\*  
\*\*

Le décès de sa femme, le 13 juillet 1751, semble avoir modifié radicalement la vie de Bergeret, âgé de trente-six ans. Son père demande pour lui, dès 1751, la charge de receveur général de la généralité de Montauban qui se trouve vacante (peut-être l'avait-il revenue autour de 1750), et lui vend son château de Nègrepelisse. Bergeret ne pense-t-il pas se fixer dans la région de Montauban? Cette envie, qui a pu venir à l'homme qu'il sera toute

sa vie, nerveux, pessimiste, assez désemparé, avant de tomber dans la folie, semble durer peu, car après avoir prêté serment comme receveur général le 5 septembre, il donne procuration à un certain Joseph Herpallet Duchesneau pour gérer sa charge, et pour pouvoir ainsi mener à Paris une vie plus libre.

Cette vie, il ne la consacre pas aux filles d'Opéra, et il n'est pas cité parmi les amants de ces *déeses*; mais il se consacre aux Beaux-Arts, aux sciences, à toutes les sortes de recherches. Il semble travailler dans l'atelier de Boucher, à la veuve de qui il assurera une rente viagère après la mort de son mari<sup>12</sup>; il doit commencer à acheter des tableaux, puisqu'en 1754 il est élu Associé libre de l'Académie de peinture et sculpture<sup>13</sup>. Mais il faut reconnaître que pendant de nombreuses années on perd sa trace.

En 1762, il part une première fois pour l'Italie, et Marigny, le directeur des



FIG. 3. — FRAGONARD. — Mme Bergeret de Norinval,  
jeune cousine de Bergeret.  
Paris, Musée Cognacq-Jay. Phot. Bulloz.





FIG. 4. — BOUCHER. — Chasse chinoise, un des tableaux ayant décoré la galerie de Bergeret, (Inv. 89). Musée de Besançon. Phot. Bulloz.

Beaux-Arts, qui semble bien le connaître, le recommande, avec une chaleur particulière, à Natoire, directeur de l'Ecole de Rome : « M. Bergeret, Monsieur, Receveur général des finances, va partir pour l'Italie; je vous demande de luy rendre tous les bons offices qui pourront dépendre de vous pendant son séjour à Rome. Je serai très aise que vous lui donniez tous les témoignages d'empressement qu'on est ravy de trouver quand on est à l'étranger, m'intéressant infiniment à tout ce qui le regarde<sup>14</sup>. » Mais ce premier voyage en Italie reste encore entouré de mystère, car aucun autre document ne permet de l'imaginer.

En 1764, Louis XV accorde à Bergeret l'ordre de Saint-Louis, et le nomme trésorier général de la généralité de Montauban, office dont il lui fallut renouveler souvent l'acquisition, comme les autres charges, afin d'enrichir le trésor royal.

Bergeret appartient au premier groupe des Français qui, aussitôt après la Paix de Paris, partent pour l'Angleterre. On peut citer dès 1763 le jurisconsulte Camus,

l'astronome de la Lande, la Condamine, Mme de Boufflers, le duc de Nivernois, MM. d'Uson et de Fleury. Helvétius y viendra en 1764 ainsi qu'Elie de Beaumont. En 1765, on ne citait jusqu'ici que le Cte. de Caraman et M. de Lauraguais. Tous y sont venus pour faire la connaissance d'un peuple « solide » et « réfléchi », et aussi pour voir les élégances anglaises<sup>15</sup>. Mme du Deffand rencontrera Walpole pour la première fois en 1765<sup>16</sup>. Mais, pour comprendre l'originalité de ce mouvement et celle de l'anglophilie de Bergeret, il faut savoir qu'une certaine anglophobie se manifestait en France<sup>17</sup>, où l'Angleterre et les Anglais étaient souvent craints ou ridiculisés.

En 1765 (le 11 juillet), il obtient donc la permission de se rendre en Angleterre afin d'y passer six mois<sup>18</sup>; va-t-il « apprendre à penser » comme ses contemporains (à « panser les chevaux » dira Louis XVI à l'un d'eux) c'est possible, car son intérêt pour les idées nouvelles nous est connu; il a souscrit à l'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert dès l'origine, en 1750 ou 1751 (nous en trouvons le reçu dans l'inventaire après décès le sa femme, en 1751).



FIG. 5. — BOUCHER. — Jardin chinois, un des tableaux de Bergeret (Inv. 89). Musée de Besançon. Phot. Bulloz.



En 1768, son fils aîné ayant quinze ans, il lui remet sa part de la succession de sa mère, soit 154.837 livres (inv. Bergeret, 1785, papiers).

En 1766 il se remarie; il épouse Louise-Mélanie de Léry<sup>19</sup>. Ce mariage semble avoir été moins brillant que le premier. La seconde Mme Bergeret était « fille majeure » d'un ancien trésorier de la Cour des Comptes, Michel-Jacques de Léry, et de Marie-Elisabeth Hallée, tous deux morts avant son mariage. La femme de Bergeret doit être morte assez rapidement, avant 1773 sans doute, car dans les documents notariés de cette date il n'est plus question d'elle.

En mai 1771<sup>20</sup>, Bergeret perd son père, et hérite d'une partie de son immense fortune; il reçoit un million neuf cent soixante sept mille deux cent treize livres douze sols, ainsi que le château de Nointel près l'Isle-Adam<sup>21</sup>. Il est un des plus riches *traitants* de France.

Il vit depuis 1769 avec sa gouvernante, ancienne « femme de chambre de Mme Bergeret », dit-il<sup>22</sup>, vraisemblablement une femme de chambre de la première Mme Bergeret, car sa seconde femme a joué semble-t-il, peu de rôle dans sa vie, et c'est le portrait de la première Mme Bergeret que conservera dans sa chambre ladite gouvernante; peu de temps après son second mariage, il a de cette femme une fille à laquelle il manifesterà une affection considérable, et qui est née rue du faubourg Montmartre en 1770. Cette « gouvernante », Mlle Jeanne Vignier, est fille d'un négociant de Penne (sénéchaussée de Toulouse), c'est-à-dire que Bergeret l'a peut-être connue lors d'un séjour à sa terre de Nègrepelisse.

En 1772, il visite les Pays-Bas et à nouveau l'Angleterre.

En octobre 1773, il part pour l'Italie avec sa gouvernante, son fils Pierre-Jacques et plusieurs domestiques. Il emmène dans ce voyage célèbre Fragonard, « peintre excellent pour son talent, et qui m'est nécessaire, surtout en Italie »; comme Fragonard lui est « très utile », il emmène aussi sa femme. Nous allons les suivre grâce au journal de Bergeret, conservé, comme on le sait, à Poitiers.

Après être passés par Uzerche et Nègrepelisse, ils arrivent à Gênes, puis le 5 décembre à Rome. Dès leur arrivée, le soir, ils vont « avec un falot » admirer Saint-Pierre et sa colonnade. Ils resteront jusqu'au 13 avril 1774 à Rome. Bergeret est enchanté de l'accueil qu'il reçoit; il est invité neuf fois chez le Cardinal de Bernis, une fois chez M. de Breteuil, ambassadeur de Malte; les nobles romains le prient à leurs *conversations*. Il tient lui-même une *conversation* le soir, puis à dix heures du matin et jusque midi. Là viennent les jeunes artistes français, élèves à l'Académie, puis rapidement « tous les gens d'art » (6 février); les brocanteurs le « poursuivent », et il les reçoit le dimanche au milieu de ses artistes de façon à confondre ceux qui lui proposent des œuvres de mauvaise qualité. Ses *conversations* du matin sont très goûtées, il y montre les dessins que Fragonard a fait dans la semaine, ceux de Vincent, jeune pensionnaire qui travaille pour lui<sup>23</sup>, ainsi que Barthélemy, et aussi ses acquisitions (vases, tables de porphyre). Il aime « *parler peintures* avec peintres

et sculpteurs » (23 déc.). Bergeret visite Rome, tantôt avec ses amis, dirigé par l'architecte Pâris, tantôt seul, le guide de Vasi à la main ou celui de Cochin, ou celui de Lalande. Le 15 avril, il s'est rendu à Naples; il y reste jusqu'au 13 juin; le premier jour, il a visité la ville « *en polisson*, sans conducteur, pour prendre première connaissance », mais, vite, il a recouru à un ancien pensionnaire du Roi, architecte « qui est fort utile », et qu'il ne nomme pas<sup>24</sup>. Il va voir Pompeï, Herculaneum, il est reçu par le Chevalier Hamilton, passionné par les vases grecs, il regarde le 23 avril le Vésuve avec le peintre Volaire qui lui vendra un tableau représentant une éruption.

La route du retour le mène à Rome, à Florence, à Venise, à Vienne d'où il « rapporte des dessins faits par Fragonard », à Prague, Dresde, Francfort, Strasbourg, puis Paris, où il est rentré en septembre 1774.

Ces mois de cohabitation avec Fragonard l'ont déçu : « On peut prouver les bornes de son talent, dont moi-même je me suis trop enthousiasmé. Ses connaissances, qu'on peut encore borner, sont de peu de ressources à un amateur, étant noyées dans beaucoup de fantaisie. Ainsi j'évalue tout ce qu'il a de talent et de connaissance, le tout bon à lui seul, et à quelques enthousiastes dont j'ai été<sup>25</sup>. »

Bergeret comptait bien garder les dessins faits pendant le voyage par Fragonard; c'était l'usage, les peintres avaient l'habitude de se considérer comme devant tous leurs travaux exécutés pendant leur voyage au mécène qui les emmenait, et comme devant travailler uniquement pour lui. Fragonard s'était conformé à cet usage dans son pre-



FIG. 6. — FRAGONARD. — Les pins de la villa Pamphili, un des souvenirs du voyage en Italie avec Bergeret, dessin, 1774. Amsterdam, Rijksmuseum.





FIG. 7. — FRAGONARD. — Le Four banal de Nègrepelisse, dessin, 1773.  
Anciennes collections Chabot, Goncourt (vente 1897, n° 98), Bardac.

mier voyage d'Italie, et avait remis à Saint-Non ses dessins, gardant peut-être des contre-épreuves. Aussi, le 1<sup>er</sup> mars 1774, par exemple, Bergeret fait allusion à « des dessins qui se verront dans notre collection à Paris ». Donc, de retour à Paris, Bergeret exigea les dessins faits par Fragonard durant le voyage. Fragonard refusa ; d'où un procès dont parlent tous les historiens du Maître, dont nous n'avons pas trouvé trace dans les archives du Châtelet, mais dont les papiers de Bergeret gardent le souvenir sous le n° 175 : « Une liasse de 28 pièces qui sont mémoires et procédures relatifs au procès contre le sieur Fragonard, peintre, qui paraît terminé. » On nous dit que le peintre et l'amateur se réconcilièrent ; et le n° 239 des papiers de celui-ci porte peut-être trace de cette réconciliation, Bergeret versant à Fragonard une somme de trois mille livres : « 28 pièces qui sont quittances d'une somme de 3.000 livres données par M. Fragonard, peintre, audit feu Bergeret pour ouvrages de peinture, tableaux et solde de tout compte et toutes les pièces, notes et mémoires relatifs à ladite dette <sup>26</sup>. » Nous voyons que Bergeret était, sans doute, de caractère difficile et très processif, car on trouve dans le même inventaire de ses papiers une

liasse concernant un procès contre le peintre Dandeillon (n° 176), et une autre concernant un autre procès contre le maître maçon Delafond (n°s 277-285). Il gardait précieusement les quittances des artistes ayant travaillé pour lui; il en avait plusieurs liasses (n°s 215-238, 241), plus celles de Pâris (papiers, n° 240), plus celles de Ménageot (papiers, n° 75).

Bergeret, à Paris, vit rue du Temple, au coin de la rue du faubourg du Temple, c'est-à-dire sur l'actuelle place de la République, quartier alors neuf où s'élevaient de nombreuses *folies* autour des domaines du grand-prieur du Temple. Son hôtel sera représenté par Janinet dans trois planches en couleurs de sa suite de vues de Paris (fig. 9, 10, 11). Son oncle Bergeret de Grandcourt, qui vit avec lui, meurt le 8 novembre 1777. Bergeret semble avoir été son neveu de prédilection, et avoir relevé le nom de Grandcourt. Son oncle aimait la peinture, et il avait, dans son « salon de compagnie » six tableaux de Boucher, une *Bacchanale* de Franken, deux gouaches représentant *des débris de cuisine*, un *paysage* de Fragonard, prisé la somme assez forte de 160 livres, et « un tableau sur bois de Peter Nef représentant *une église*<sup>27</sup>. Ainsi, jusqu'en 1777, lorsqu'on parle de Bergeret de Grancourt, c'est de l'oncle et non de Jacques-Onésyme<sup>28</sup>; ce sera donc l'oncle qui achètera le tableau de Fragonard représentant le *Pâtre sur une butte* du Salon de 1765 (G. W. 177), actuellement perdu et aussi celui intitulé *l'Absence des père et mère mise à profit* du même Salon de 1765 que conserve l'Ermitage (G. W. 226). Le *paysage* et le *pâtre* de Fragonard sont un seul et même tableau, et le Nef est probablement le baptême dans une église auquel Fragonard ajoutera des figures (Louvre, G. W. n° 90).



FIG. 8. — Vue de la place des Victoires, gravée par Bigaud. B.N. Est.  
L'hôtel Bergeret serait au premier plan à gauche.



Mais J.-O. Bergeret possédait aussi des collections, et l'*Almanach des Artistes* de 1777 (p. 185) nous dit qu'à ce moment il « possède une collection de dessins et quelques tableaux estimés ». Grâce à son inventaire après décès, dont nous publions plus loin les passages les plus intéressants, nous pouvons préciser de quels dessins et de quels tableaux il s'agit.

Sa collection de tableaux est assez étendue, elle compte plus de cent œuvres en 1785, mais elle n'a peut-être pas l'intérêt et le choix de celle de Saint-Non, son beau-frère. Cependant, Bergeret possède des tableaux de premier ordre, cent vingt et une œuvres de Boucher dont quarante-sept tableaux, deux gouaches, soixante et onze dessins, plus six cent quarante estampes d'après le Maître. Ajoutons-y quatre paysages de son disciple Julliard d'après lui, et le portrait de Boucher par Roslin. On peut vraiment dire que sous Louis XVI, Bergeret est l'amateur qui a réuni le plus de tableaux de Boucher, celui qui l'admire le plus<sup>29</sup>. De toutes ces œuvres, beaucoup ont disparu, au moins provisoirement, car Boucher est encore bien mal connu, mais nous avons pu en retrouver des traces dans de grandes collections. Bergeret avait fait peindre sa première femme par Boucher, ainsi que sa fille.

On dirait que Boucher est pour lui le peintre essentiel, et qu'il choisisse les autres en grande partie d'après leur degré plus ou moins proche de ressemblance avec les sujets ou la technique du Maître. Pour Fragonard, par exemple, il n'a de lui que des œuvres de jeunesse, exécutées entre 1750 et 1767. Les quatre tableaux représentant *les Arts* qu'on trouvera non utilisés dans un dépôt de la rue du Temple sont peints

avant 1752, et dans le goût de Boucher (G. W. 57-60); de même *les parties du jour* représentées par des enfants (G. W. 74-77). Bergeret a eu encore de lui une esquisse du *Corésus* (G. W. 222), un devant de cheminée (G. W. 116?), le *Groupe d'enfants dans le ciel* exposé au Salon de 1767, mais peint quinze ans avant et que Pereire a donné au Louvre en 1949 (G. W. 78), et une *tête de vieillard* que nous croyons pouvoir reconnaître dans celle du Ball State Teacher's College d'Indiana (G. W. 207). Ces deux dernières œuvres ne resteront pas dans sa collection; il semble en avoir cédé une à M. du Barry et l'autre à l'artiste.

On croirait volontiers que Bergeret, vers 1767, cesse ses achats pour ne les reprendre qu'en 1773, au moment de son second voyage d'Italie. Alors, il n'achète pas à Rome des tableaux à la mode, ceux



FIG. 9. — Hôtel Bergeret, rue du Temple, gravure par Janinet d'après Durand B.N., Est. Phot. E. Mas.

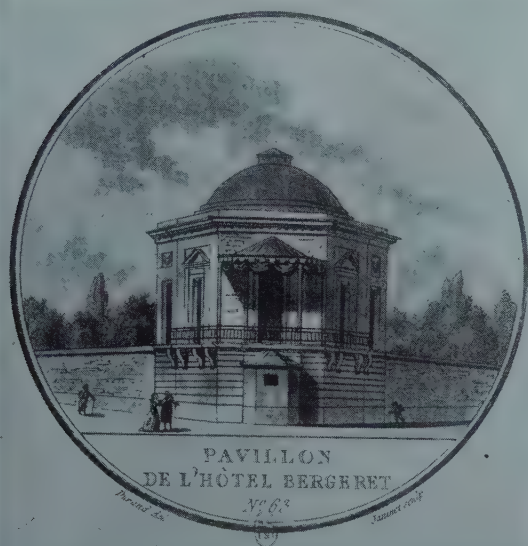


FIG. 10. — Pavillon de l'hôtel Bergeret rue du Temple, gravure par Janinet d'après Durand. B.N., Est. Phot. E. Mas.

Piranèse. Les jeunes pensionnaires ont dû lui servir de courtiers; ainsi s'expliquerait la liasse de factures de Ménageot dont l'inventaire de 1785 fait état, alors qu'il n'a qu'un seul tableau peint par lui.

Bergeret avait acheté aussi quelques œuvres des peintres célèbres tels que Greuze, Huet, Pierre, Casanova. On trouve chez lui l'*Avare* de Le Prince (Salon 1775, n° 34) et une *Cascade* de Louthembourg que Diderot avait beaucoup admirée au Salon de 1767<sup>30</sup>, un Lagrenée<sup>31</sup>.

Plus que ses contemporains, Bergeret aimait la sculpture moderne : il possédait des exemplaires de chacune des grandes œuvres de Houdon : l'*Ecorché*, le *Saint Bruno*, la *Vestale*, le *Voltaire*. Il avait aussi des œuvres de Pajou et de Clodion, de Boizot, de Delaistre; il possédait l'*Amour* de Falconet. Houdon et Pajou lui avaient réparé ses antiques.

A Rome, il avait acquis un nombre incroyable de vases, de salières, de colonnes,

de Pompeo Batoni ou ceux de Raphaël Mengs, bien qu'il ait rencontré ce dernier, mais il achète aux jeunes pensionnaires de l'Académie de France des souvenirs de Rome et des copies d'après les maîtres : à Barthélemy des études et des copies d'après Raphaël et Carrache, à Vincent une étude d'après il Calabrese et des sujets de genre, à Regnault, à Gamelin, à Suvée, à Ménageot d'autres études; à Hubert Robert des vues romaines et à Pâris des études datées « Rome 1773 », c'est-à-dire sans doute faites pour lui.

C'est certainement d'Italie qu'il a rapporté ses deux Panini, ses douze vues de palais et de monuments de Venise par Vanvitelli, ses deux vues de l'éruption du Vésuve par Volaire et ses onze gravures d'après Tiepolo ainsi que ses estampes de



FIG. 11. — Hôtel Bergeret rue du Temple, côté du jardin, gravure par Janinet d'après Durand. B.N., Est. Phot. E. Mas.





FIG. 12. — Le Château de Nointel, ayant appartenu à Bergeret, photographié en 1960.  
Le troisième étage a été rajouté postérieurement. Phot. E. Mas.

de coupes, d'obélisques, de gaines, de tables en marbre gris, vert, blanc, en granit, porphyre, albâtre ainsi que de nombreux plâtres moulés sur l'antique tels que l'*Apolon du Belvédère*, la *Faustine assise*, l'*Antinoüs*, des réductions, des têtes d'empereurs, des figures drapées, des satyres, le Gladiateur à cheval, une Circé, un Mercure, un Silence.

Il avait quelques tableaux anciens, mais sans grande valeur (Dominiquin, Carlo Maratta), à l'exception, toutefois, de deux Jordaens, et quelques œuvres françaises du XVII<sup>e</sup> siècle, lui venant, sans doute, de famille, comme ses portraits.

Bergeret semble très attaché à ses chiens; il en possédait deux : l'un, un petit chien, fut peint par Huet (Salon de 1769, n° 144). L'autre, une levrette blanche, fut, selon son *Journal de voyage*, « délicieusement peinte » pour lui par Vincent à Rome le 24 février 1774 (Salon de 1777, n° 195, dessin par Saint-Aubin). Bergeret possédait aussi, parmi ses sculptures, deux projets en terre cuite pour le tombeau d'un chien couché sur un coussin.

On dit souvent qu'il a acheté une partie du grand domaine de Beaujon qui s'étendait entre l'avenue Wagram, l'avenue des Champs-Élysées, la rue du faubourg Saint-Honoré et la rue Washington. Nous n'en avons pas trouvé trace officielle;

d'Ariste et Arrivetz (*les Champs-Élysées*, 1913, p. 286) disent qu'en 1787 la Chartreuse Beaujon fut vendue à *Bergerac* (sic). En réalité, c'est sans doute après la mort de Beaujon (1786) qu'une partie de ses terrains, la Chartreuse, fut vendue non à Bergeret lui-même (mort depuis un an), mais à son fils Jacques que nous trouvons installé là encore au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

En 1777, il se remarie, pour la troisième fois, avec Jeanne Vignier<sup>32</sup>, sa maîtresse depuis huit ans. La fortune de celle-ci consiste dans une maison où elle demeure avec son père rue Saint-Louis-au-Marais (actuelle rue de Turenne)<sup>33</sup>, en diamants (25.000 livres) et en une somme de 20.000 livres. L'année suivante, il achète un domaine à Cassan près de l'Isle-Adam<sup>34</sup>. C'est là qu'on enverra Rosalie Fragonard, fille de l'artiste, qui est malade, et qui y mourra en 1788.

Bergeret vend le 7 février 1781 à R. Gradot, prieur commendataire de Grammont, l'usufruit de sa maison de la place des Victoires<sup>35</sup>. Depuis octobre 1774, il prête de l'argent et en emprunte; les registres de son notaire sont pleins d'obligations, de baux, de transports; nous avons relevé près de deux cents transactions. En 1784, encore, il acquiert une maison quai de la Tournelle.



FIG. 13. — Allée du Château de Nointel en 1960. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la grille se trouvait à la hauteur des balustrades de pierre, et les sphinx étaient placés en haut, de part et d'autre de la grille. Phot. E. Mas.



Il menait un train assez considérable, et avait treize domestiques. Cependant, l'hôtel de la rue du Temple n'est pas très vaste : deux salons, l'un décoré de la suite de dix sujets chinois par Boucher, (cartons de la tenture de Beauvais), la chambre de Mme Bergeret où sont accrochés des sujets agréables et des souvenirs, une bibliothèque remplie d'ouvrages sur la peinture et les peintres, une petite galerie dans laquelle se trouve un des plus beaux tableaux de la maison, le portrait de Mme Bergeret par Boucher, un boudoir, un cabinet sur la cour, visiblement celui où se tient Bergeret qui y a une trentaine de tableaux, un atelier (pourtant Bergeret ne semble pas peindre lui-même, à Paris et son atelier est presque vide<sup>36</sup>).

Dans un pavillon, encore des tableaux, mais aussi des lunettes astronomiques, cadrans, microscopes anglais, microscopes en argent par M. Georges opticien, boussoles, planétaires, baromètres, aimants, modèle de grue.



FIG. 14. — Une allée du parc de Nointel en 1960.  
Phot. E. Mas.

On constate que Bergeret et sa troisième femme se souviendront toujours de Marguerite Richard, car, chez Mme Bergeret, il y a le portrait de la première Mme Bergeret avec sa fille aînée; dans le salon sur la cour, Mme Bergeret d'après Boucher et encore Mme Bergeret et sa fille; dans la petite galerie allant au salon vers le jardin de Mme Bergeret par Boucher.

Bergeret a ailleurs de nombreux portraits de famille le représentant, ainsi que ses frères, vraisemblablement sa seconde femme et sa fille, son parent Pâris de Montmartel.

N'oublions pas que Bergeret possède aussi le très beau château de Nointel près de l'Isle-Adam, que son père a acquis non de Turmenyès, garde du trésor royal comme le dit Tornezy, mais du prince de Conti. Le château est célèbre non seulement pour son ordonnance (aujourd'hui modifiée), mais pour la beauté de son parc et pour la

perspective montante de sa grande allée<sup>37</sup>. Le parc est décrit par Dezallier d'Argenville en 1779 avec des bosquets et un jet d'eau, « le plus beau du monde » selon le gazetier Denis (1775). H. de Balzac prétend que Bergeret « a fait copier dans son parc les vues d'Italie qu'il a en portefeuille ». Cela ne semble pas tout à fait exact, mais Bergeret a fait dessiner son parc par un peintre, et un très grand peintre, puisqu'à sa vente figurent un dessin d'Hubert Robert représentant « un projet de cascade pour le château de Nointel » (n° 180) et un autre du même pour l'Orangerie de Nointel (n° 206). Bergeret conserve là douze tableaux de Canaletto, deux paysages de Boucher, des animaux par Desportes, des batailles par Larue et par Martin, deux petits tableaux de Crouze (Marchande de poisson, Marchande de plaisir), quatre tableaux de Fragonard dans la chambre du maître de maison, des statues de Pigalle et de Pajou, des marbres, des terres cuites, des plâtres d'après l'antique, des dessins aussi, et des portraits de famille. Il a aussi des instruments de physique, et également sa boîte de couleurs (inv. Bergeret, 1785, papiers).

Les collections de Jacques-Onésyme seront dispersées dans une vente qui a lieu dans son hôtel de la rue du Temple le 24 avril 1786<sup>38</sup>, plus d'un an après sa mort. Les principaux acquéreurs sont des collectionneurs dont les ventes elles-mêmes seront célèbres à la fin de la Révolution : Robit, Donjeux, Le Bas de Courmont, Changrand, Duclos-Dufresnoy<sup>39</sup>.

Les experts Foliot, Delalande, Julliot fils rachètent beaucoup, pour eux ou pour des clients ainsi que les marchands Lebrun, Quenet, Basan. Le fils de Bergeret rachète les études de Barthélemy d'après Carrache (90), les vues de Venise par Vnavitelli (3), un paysage (37), des vases de porphyre (269), une colonne torse (286), une *Minerve* de Clodion (356), un petit monument représentant un chien (362), et le tableau de Vincent représentant une levrette (101), une *Rome triomphante* (372) et quelques antiques, des tables de marbre (387-9), des porcelaines, *l'Apollon du Belvédère* et *l'Antinoüs* moulés sur l'antique (481-482). Pâris achète les tableaux de Boucher à sujets chinois, Hubert Robert deux vasques de porphyre vert (274). L'abbé de Saint-Non « quatre tableaux représentant les Arts sous des figures allégoriques » par Fragonard (101) ainsi que les *Parties du jour*. La vente fait près de 90.000 livres.

Bergeret meurt donc dans son hôtel de la rue du Temple le 21 février 1785, âgé de soixante-dix ans<sup>40</sup>. Son état mental semble assez inquiétant, car il a rédigé un testament à peu près illisible (fig. 19) favorisant sa fille « aimée », enfant de son troisième mariage, son fils Tulmont, et deshéritant, en fait, son fils Pierre-Jacques<sup>41</sup>.

Celui-ci fera décider par le Châtelet le 14 janvier 1786, après trois jours de plaidoiries (13, 30 août, 2 décembre 1785) que le testament est nul, et il semble avoir partagé la fortune de son père par tiers avec son frère et sa demi-sœur.

Cette dernière, Joséphine-Claudine-Pierrette Bergeret, épouse en 1786 à seize ans, nard Duclos (qui sera capitaine de dragons). Elle émigre pendant la Révolution, et, Charles-Adrien Simon de Corneville; elle divorcera vite, et aura un fils naturel, Ber-





FIG. 15. — FRAGONARD. — Portrait de Bergeret.  
Montpellier, coll. Atger.  
Phot. H. Stebler, Berne.

après, s'installe chez sa mère à Reuil près la Ferté-sous-Jouarre, dans un bien national, la maison du prieur<sup>42</sup>; elle meurt en 1802<sup>43</sup>.

Le fils aîné de Bergeret, Pierre-Jacques<sup>44</sup>, sera arrêté dans sa propriété de Cassan, où il s'est réfugié, le 9 frimaire an II. Selon les Goncòurt<sup>45</sup>, qui tenaient sans doute le fait de la famille Fragonard, il aurait dû livrer sa fortune entière à la Nation afin de ne pas être guillotiné. La tradition est fausse; la famille Bergeret déclarait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle l'ignorer. En fait, d'après des documents retrouvés aux Archives Nationales, Jacques Bergeret a été arrêté comme tous les fermiers généraux et receveurs généraux des finances, en vertu d'un décret de la Convention du 4 frimaire an II<sup>46</sup>. Il sera remis en liberté, après vérification

de sa comptabilité, le 2 décadi ventose an II, et ses papiers lui sont rendus le 3 germinal<sup>47</sup>; on voit même qu'un décret du 4 thermidor an III lui fait restitution de 15.679 livres, qu'il a versées en trop en 1788, en 1790<sup>48</sup>. On le retrouve à Cassan encore le 8 octobre 1796; il y épouse Catherine-Julie-Xavière Poisson-Lachambeausière, veuve d'Augustin-Philibert Léonard Poisson. Mais il pourra bientôt rentrer à Paris; il se fixera non dans l'hôtel de la rue du Temple, mais dans la partie des jardins Beaujon, qu'il avait achetée sous Louis XVI, et qu'on lui a rendue. C'est là qu'il mène une vie agréable, recevant souvent le « papa Fragonard », qu'il raccompagne à pied au Palais-Royal après le dîner, les Champs-Élysées n'étant pas sûrs.

Il meurt en 1827, laissant deux filles, dont l'une épousa M. de la Girennerie.

C'était ce dernier, consulté par les Goncourt et par Portalis, qui avait donné sur Bergeret les quelques renseignements connus jusqu'ici, et que les inventaires et documents réunis ici permettent d'amplifier et de rectifier.

G. W.

SUMMARY : Jacques Onésyme Bergeret (1715-1785), an amateur of Boucher and Fragonard.

With the help of numerous unpublished records, the author studies the personality and the collections of Jacques Onésyme Bergeret, one of the most famous amateurs of the XVIIIth century in France. He explains the meaning of Bergeret's life, the building-up of his collections, his interest, and his unhappy end. A hitherto-unpublished illustration shows where and how Bergeret lived.

## NOTES

1. *Journal de Lazare Duvaux*, t. II, pp. LI, LII, LIII.

2. On nous permettra d'évoquer la mémoire de M. Capon qui a recherché pour nous avant la seconde guerre mondiale une grande partie des actes sur lesquels est fondé cet article et que nous avons retrouvés au Minutier central.

2a. Premier commis au secrétariat des affaires étrangères sous Colbert de Croissy, entré à l'Académie en 1684, reçu par Racine le 2 janvier 1685. Cf. Racine *Œuvres*, éd. R. Picard, 1952, II, pp. 348-350.

3. Au château de Nègrepelisse (inv. 1785) on conservait le portrait du bisaïeul de Pierre-François dont le nom ne nous est pas connu.

4. *Journal de Duvaux*, 708, 730, 1003, 1058, 1226.

5. Achetée le 13 août, qu'il devait payer jusqu'en 1750.

6. Cf. G. WILDENSTEIN, « L'Abbé de Saint-Non » dans *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1959, p. 225.

7. B. de Tulumont obtint du roi le 25 septembre 1779 l'autorisation de se marier en Suisse avec une demoiselle Marval (Archives des Affaires étrangères, Mémoires et Documents, France, 2099, f° 53). Tulumont avait été interdit par sentence du Châtelet le 22 décembre 1772 (inv. Bergeret 1785), son père redoutait donc de le voir faire quelque folie.

8. Minutier central, XLVIII, 100.

9. La place des Victoires, récemment construite, était habitée par les plus riches financiers : Samuel Bernard et Crozat notamment.

10. Mme Bergeret a quatre robes de taffetas, quatre robes noires, une de satin blanc brodée en soie, une en gros de Tours bleu, une de droguet

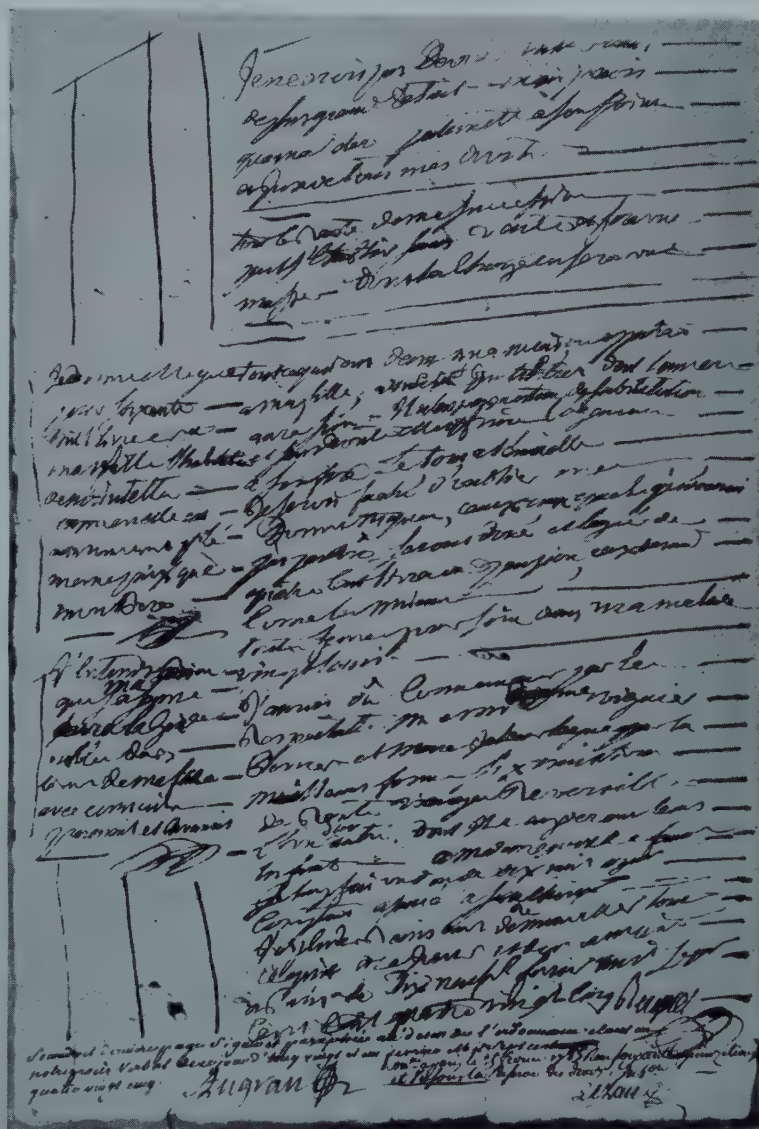


FIG. 16. — Dernière page du testament de Bergeret, conservé au Minutier Central des Archives Nationales.



marron, une de satin brodée en soie blanche, une de toile des Indes, une de satin rose, seize palatines, deux douzaines de chemise de jour.

11. Ce portrait est dit traditionnellement Mme Bergeret, mais on n'a pas précisé avant nous de laquelle Mme Bergeret il s'agissait.

12. 24 avril 1773, cf. inv. Bergeret, 1785 (papiers, 209); en 1784 il portera cette rente de 3 000 à 6 000 livres.

13. *Procès-Verbaux*, VI, p. 394, 396.

14. *Correspondance des directeurs*, t. XI, p. 428.

15. Cf. C. H. LOCKITT, *The relation of French and English Society* (1763-1793), Londres 1920, pp. 11, 13, 19, 125. Pendant ce temps les Anglais arrivaient, nombreux en France; 40 000 passaient par Calais en deux ans. Dès 1763, Selwyn considère Paris comme « a veritable colony of English ».

16. Ils correspondront depuis 1766. Cf. W. S. Lewis et Warren Hunting Smith, *Horace Walpole's Correspondance with Mme du Deffand and Wiart*, New Haven 1939.

17. Cf. Frances ACOMB, *Anglophobia in France*, 1763-1789, Durham, North Carolina Duke University Press, 1950.

18. Archives des Affaires étrangères, Mémoires et Documents, France, 2033, f° 75 V°.

19. Contrat 4 février 1766 et non 1770 comme il est indiqué dans l'inventaire après décès de Bergeret (1785).

Le régime est celui de la séparation de biens. L'épouse apporte 388 livres, 22 sols, 3 deniers de rente perpétuelle sur les aides et gabelles, plus 4 950 livres de rente viagère sur les mêmes et 6 000 livres en meubles, vaisselle d'argent et bijoux. Le survivant prendra sur les biens du défunt la somme de 10 000 livres. Le futur époux assurera la dépense de la maison moyennant une somme de 2 000 livres que lui versera la future pour sa pension et celle de ses domestiques (A.N., Min. central, étude XX, liasse C 55).

20. Inventaire le 14 mai par M<sup>e</sup> Duclós Dufresnoy cité dans l'inv. Bergeret de 1785.

21. Acquis par son père le 16 juin 1748, grâce à un échange de terres à l'Isle-Adam avec le Prince de Conti

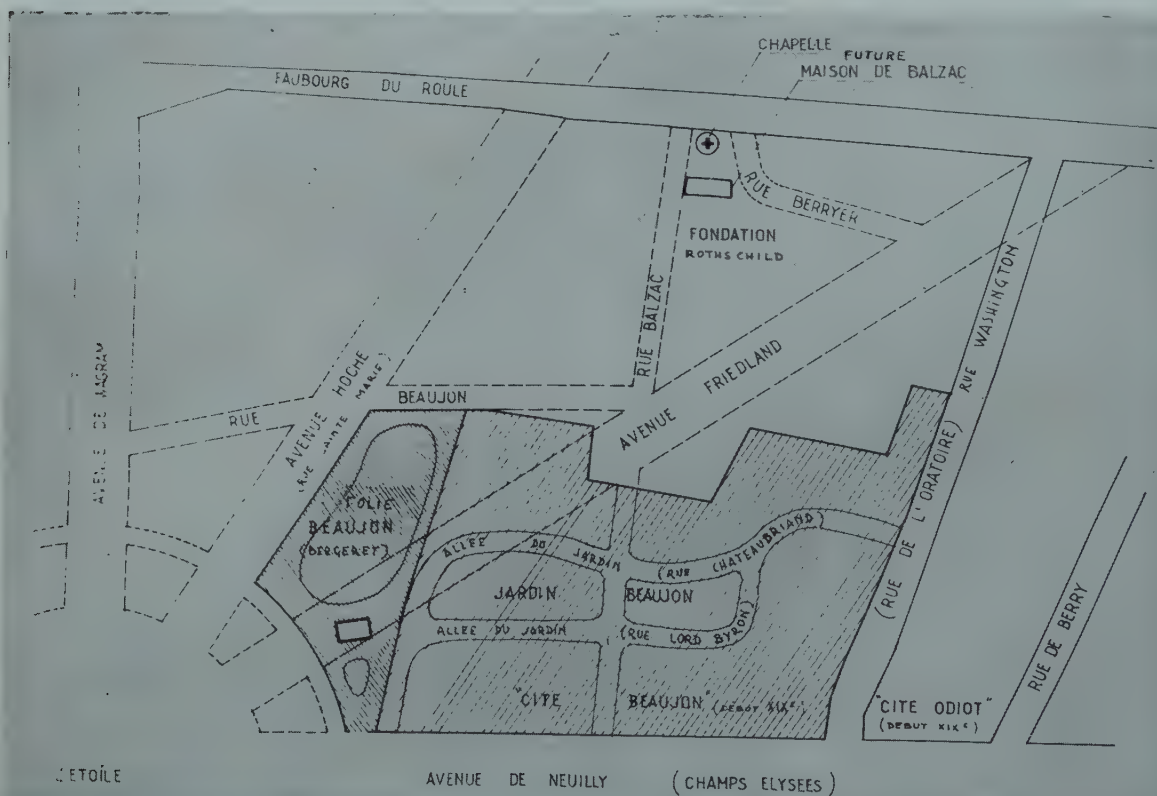


FIG. 17. — Propriété Beaujon au Roule, avec emplacement de la Folie Beaujon-Bergeret, d'après un plan de 1840. Les avenues et rues actuelles sont indiquées en pointillés (J.-P. Prache, arch. del., juillet 1960).

(A.N., Min. central, XVIII, 846. Cf. inv. Bergeret 1785).

22. *Voyage d'Italie*, éd. Tornézy, p. 00.

23. Le 12 mars, il note : « On a entrepris de me peindre ». Il doit s'agir de son portrait en robe de chambre par Vincent que Pâris va conserver. Nous ne croyons pas le retrouver dans l'inventaire de Bergeret. Pourtant Vincent l'avait exposé au Salon de 1777 (n° 193).

24. Il s'agit ici de Pâris, ancien pensionnaire, architecte, alors à Naples. Cf. *Correspondance des directeurs*, t. XIII, p. 31.

25. « Observation faite à mon tour avec connaissance de cause ». Ailleurs, dans le même récit de voyage, il nous dit que Fragonard et sa femme ne lui ont été d'aucun secours, que Fragonard est lâche et poltron, « n'osant donner un avis franc en négative, disant toujours ce qu'il ne pense pas. Il en est convenu lui-même ».

26. M. Jacques Wilhelm, qui ignorait, comme tout le monde, ce texte, parle de l'histoire de la somme « que Bergeret aurait été condamné à payer pour garder ces dessins et dont plusieurs biographes se sont fait l'écho, [elle n'est] encore prouvée par aucune pièce d'archives » (cf. son édition du *Voyage d'Italie de Bergeret de Grandcourt*, 1948, p. 151. Nous sommes heureux d'avoir retrouvé la trace de la pièce d'archives en question. Ajoutons que Bergeret ne s'appelait pas encore de Grandcourt, puisqu'il reprit ce titre à la mort de son oncle qui le portait (1777).

27. Archives nationales, Minutier central, XVIII, 787 (8-9 novembre 1777). Bergeret de Grandcourt avait eu aussi le *Groupe d'enfants dans le ciel* de Fragonard (don Percire au Louvre avec réserve d'usufruit, G. W. 78) qui avait été exposé avec son nom au Salon de 1767, et qui passera en vente en 1776, ainsi que *L'absence des père et mère* mise à profit aussi de Fragonard, et datant de 1770 (G. W. 226).

28. C'est certainement lui, et non Jacques-Onésyme, auquel fait allusion un texte manuscrit du XVIII<sup>e</sup> siècle cité par Portalis (*Fragonard*, pp. 78-79) : « Bergeret... bon travailleur, assez sérieux, aisé à vivre..., très honnête homme, et chargé d'une nombreuse famille (J.-O. n'a que deux enfants) qu'il élève fort bien, et à laquelle, quoique veuf depuis longtemps, il est fort attaché ».

Son oncle Jacques-Antoine, maréchal des camps et armées du roi, né en 1697, mourut à quatre-vingt-onze ans, en 1788 (le 30 oct., cf. A. N., Y.16004). Il avait pour héritière une fille, Marie-Charlotte (qui épouse L.-H. Hocquart puis J.-B. Hervé d'Arbonne), et deux fils, Antoine-Salomon Bergeret de Frouville, ancien officier au régiment royal lorrain, et Adelaïde-Etienne Bergeret de Norinval, secrétaire du Conseil d'Etat.

Ce dernier fut rayé de la liste des émigrés le 17 ventôse an III, et le 1<sup>er</sup> brumaire reçut un certificat de résidence à Paris. Il avait vingt-neuf ans passés, était « gravé de la petite vérole », résidait depuis 1792, à la plaine des Sablons (Neuilly); avant, en 1789, il habitait

rue des trois pavillons (rue Elzévir). Sa femme, Mme Bergeret de Norinval, dite autrefois à tort Mme de Norinval, a été peinte par Fragonard (G. W. 504, fig. 3).

29. Demarteau, le graveur de Boucher (1722-1776), a reproduit un certain nombre de dessins du peintre appartenant à Bergeret, ainsi qu'il indique dans la lettre de l'estampe, cf. son catalogue, n° 114 (*Tête de jeune fille*), n° 115 (*Tête de jeune garçon*), 238 et 239 (*Tête de femme*). Demarteau a aussi gravé le portrait de Bergeret que nous reproduisons, dessiné par Fragonard et appartenant à l'amateur (cat. n° 251, gravé vers 1770). Il a gravé aussi, en 1770, des dessins appartenant à son oncle Grandcourt (cat. n° 214, *L'innocence* et 215 *La bergère à l'oïseau*; 225, *Pastorale*).

30. *Œuvres*, éd. Assézat, t. XI, 278-279.

31. Ce Lagrenée n'est pas indiqué comme vendu à Bergeret dans le catalogue des tableaux de l'artiste publié par les Goncourt (*Portraits intimes du XVIII<sup>e</sup> siècle*). En revanche on trouve là, sous le n° 331, « le portrait en buste de Mlle Bergeret touchant le piano-forte, payé 600 livres », qui, d'après le contexte, semble peint vers 1783-1785, et représente par conséquent la fille du troisième mariage de Bergeret. Le tableau existe dans une collection particulière (fig. 33).

32. Contrat, 13 avril 1777. A. N., Min. Centr., XVIII, 784. Cité dans l'inventaire Bergeret, 14 mars 1785.

33. La maison rue Saint-Louis est revendue le 5 octobre 1777 pour 30 000 livres à M. de Villefort (inv. Bergeret, 1785).

34. A. N., Min. centr., XVIII, 790.

35. A. N., Min. centr., étude L, 660.

36. A Nègrepelisse au contraire (inv. de 1785), il a dans un cabinet des tables à dessin, des pinceaux, du papier. Ce sont même les seules choses importantes des estampes et des cartes du château qui n'a pas d'œuvres d'art, mais seulement représentant des sites d'Italie, un plan colorié du château de Nointel et des curiosités en marbre (deux œufs, un citron).

37. Remercions ici M. Jacques Fauchier-Magnan et Mme de Brémont d'Ars à qui nous devons plusieurs de ces renseignements, et la permission de faire prendre des photographies du château et du parc.

38. Voir un catalogue annoté du Cabinet des Estampes venant des bibliothèques Pichon et Seymour de Ricci sous la cote Y<sup>a</sup> 175<sup>a</sup>.

39. Selon Lugt, il y aurait en 1818, le 22 novembre, une vente d'une Mme Bergeret. Si celle-ci appartient à la même famille, elle ne possède pas de tableaux du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais quelques œuvres du XVII<sup>e</sup> et des estampes en grand nombre.

40. Voir *Procès-Verbaux Académie de Peinture*, t. IX, 327. Son frère J.-F. Bergeret de Frouville né à Grenoble en 1719, était mort avant lui, en 1783. Frou-





FIG. 18. — ALEXIS GRIMOÙ. — Portrait de jeune homme (Inv. Bergeret, n° 4). Francfort, Stadel Museum. Phot. E. Mas.

ville fut un des quatre secrétaires du Conseil des finances; il acheta l'hôtel dit de Moras pour 134 000 livres en 1768 (cf. E. MAHIET, *Les Anciens Hôtels Bergeret de Frouville et de la Haye*, n° 109 de *la Cité*, janvier 1929). En 1771, il hérita de son père la terre de Frouville près de l'Isle-Adam. Il possédait plusieurs tableaux « peints sur toile par Boucher et Robert, représentant paysage et architecture », et deux dessus de porte de Boucher. Au Salon de 1775, sous le n° 71 figurent deux tableaux de Robert : « Retour de bestiaux; Portique d'une maison de campagne près de Florence, A. M. de Frouville ».

41. Archives de la Seine, Insinuations, registre 280, fol. 21.

42. Sa mère y est morte le 13 octobre 1796. Cf. Archives de la Seine, enregist., reg. 189, fol. 8.

43. *Ibid*, reg. E<sup>2</sup>, fol. 20 V°.

44. Il s'est compromis en rédigeant un mémoire en faveur de Maloët, médecin de Mesdames, qui avait émigré avec elles, ne pouvant, disait-il, les abandonner.

45. Nous avons retrouvé aux Manuscrits de la B. N. (n. a. f., 22462, pièce 446), dans les papiers Goncourt, une lettre du comte de Fontaine de Resbecq adressée aux deux frères : « 17 janvier 1893... Je viens de lire les pages que vous avez consacrées à Fragonard, cherchant des renseignements sur mon grand-oncle maternel Bergeret. Vous m'apprenez comment les neveux n'ont jamais eu trace de cette grande fortune, de ces collections, dont, enfants, ils ont toujours entendu parler. Vous dites en note (t. II, p. 361) qu'il abandonna son immense fortune à l'époque de la Révolution pour sauver sa tête. J'espère que vous ne me trouverez pas indiscret si je vous demande où je pourrais trouver la trace de cette vente forcée et tous autres documents dont vous auriez connaissance. Je me permettrai de vous faire remarquer que ce n'est pas le grand collectionneur qui fit cet abandon, mais bien son fils Pierre qui lui avait succédé à la recette générale.

Pierre Bergeret avait épousé la grand-tante de ma mère, Mlle Puisse de la Chabeaussière, fille du gouverneur de Mirabeau, sœur de l'auteur dramatique. Les Chabeaussière et Bergeret vécurent presque toujours ensemble. J'ai nombre de pièces de vers que M. la Ch. (le père) avait fait à Fragonard, cela prouve que la brouille entre ce dernier et son mécène ne fut pas bien longue. »

46. Incarcéré à la Bourbe. Cf. A. N., F<sup>7</sup> 4595, plaquette 2, p. 24.

47. A. N., F<sup>7</sup> 4595, plaquette 2, pp. 25, 26.

48. *Procès-verbaux de la Convention*, t. LXVI, p. 54, 55. « Séance du 4 therm. III. Décret : Art. premier : La trésorerie nationale paiera au citoyen Pierre-Jacques Bergeret, ancien receveur général des finances de la ci-devant généralité de Montauban, la somme de 15 679 liv. 9 s. 4 den., faisant le montant de celle dont il est en avance pour les exercices pairs de 1788 et 1790, suivant le rapport de l'arrêté du bureau de comptabilité, lesquels resteront annexés à la minute du présent décret... »

# INVENTAIRE DES TABLEAUX DRESSÉ EN 1785 A LA MORT DE BERGERET DANS SON HOTEL DE PARIS<sup>1</sup> :

DANS L'ANTICHAMBRE AU RÉZ-DE-CHAUSSÉE.

1. Premièrement, l'*Eruption du Mont Vésuve*, tableau du chevalier Voller [Volaire], hauteur trois pieds sept pouces, largeur sept pieds sept pouces, dans sa bordure de bois doré, prisé cent vingt livres, cy 120 l.
2. *Item*, trois tableaux représentant *deux têtes de vieillard* et un *Saint Jean Evangéliste*, par M. Vincent, dans leurs bordures de bois dorés, prisées trente six livres, cy 36 l.
3. *Item*, un tableau d'*autel* dans sa bordure de bois noir et or, hauteur de vingt neuf pouces, largeur de vingt trois, prisé vingt quatre livres, cy 24 l.
4. *Item*, un *portrait* peint par Grimoud [Grimou] (fig. 18) dans sa bordure de bois doré, et de forme ovale, hauteur de vingt huit pouces, largeur de vingt trois, prisé trente six livres, cy 36 l.
5. *Item*, quatre tableaux, *études de tête de sanglier*, peints par Sneyders, de différentes grandeurs, prisés douze livres, cy 12 l.
6. *Item*, une belle *étude de tête de vache*, peinte par Asselin, hauteur trente quatre pouces, largeur vingt trois pouces, dans sa bordure noir et or, prisée douze livres, cy 12 l.
7. *Item*, une *esquisse* de Boucher, hauteur trente cinq pouces, largeur quarante huit, dans sa bordure de bois doré, prisée vingt quatre livres, cy 24 l.
8. *Item*, St Michel d'après le Josepin, hauteur cinq pieds un pouce, largeur trois pieds six pouces six lignes, dans sa bordure de bois dorée, prisée dix huit livres, cy 18 l.
9. *Item*, le *grand plan de Rome* collé sur toile, prisé trois livres, cy 3 l.

1. Vente Bergeret, 24 avril 1786 et jours suivants, n° 9. Vendu 300 l. à Marin; — Dans la vente figure sous le n° 10 un autre tableau du même sujet vendu 1.500 l. à Folliot.

2. Vente Bergeret 38. *Vieillards : l'un boit du vin, l'autre s'appuie sur un bâton*, 27 l. — Vente Bergeret 57, *Saint Jean tenant un livre et une plume*.

3. N'a pu être identifié. Ne figure pas à la vente Bergeret.

4. Vente Bergeret 44. *Jeune homme à mi-corps, toque à l'espagnole*, toile ovale, 30 l. à de Changrand. Actuellement au Staedel Museum de Francfort, voir fig. 18.

5. Vente Bergeret 12. 9 l. 19 s., à Maurice.

6. Vente Bergeret 26. *Tête de taureau*, par Jacob van der Dols.

7. Vente Bergeret 72. *Le voyage à Cythère*, 42 l.

8. Ne figure pas dans le Cat. de vente.

9. Reste à identifier. Ne figure pas dans le catalogue de vente.

1. Dans la colonne de gauche nous donnons l'inventaire des tableaux, dans celle de droite les numéros correspondant du catalogue de la vente Bergeret.



DANS LA CHAMBRE A COUCHER DE MADAME  
BERGERET :

10. *Item*, une *Madeleine* d'après le Guide dans sa bordure de bois doré, un *Christ* dans sa bordure dorée, *deux gouaches* de Boucher dans leur bordure de bois doré, forme ovale, hauteur sept pouces neuf lignes, de largeur de six pouces, prisées dix huit livres, cy 181.
11. *Item*, *trois dessins* de Boucher et un de Van der Meulen, prisé douze livres, cy 121.
12. A l'égard du *portrait de Madame Bergeret*, première épouse dudit feu sieur Bergeret, et de *Mademoiselle Bergeret* fille aînée il n'en a été fait aucune prisée, comme portrait de famille, pourquoy le présent article sera lue pour mémoire, cy Mémoire.

DANS L'ANCIENNE BIBLIOTHÈQUE  
DONNANT SUR LE JARDIN :

13. *Item*, *deux portraits* de Jourdaens (fig. 19 et 20) dans leur bordure de bois dorée, hauteur de quarante neuf pouces six lignes, largeur de quarante pouces, prisés deux cent quarante livres, cy 240 l.

14. *Item*, *deux tableaux* de M. Parre [Pierre?] hauteur de trente huit pouces six lignes, largeur quatre pieds neuf pouces, dans leurs bordures de bois dorées, prisés cent cinquante livres, cy 150 l.

10. Les gouaches : Vente Bergeret 114 (*la Peinture et la Sculpture*).

11. A identifier dans les lots 197, 198, 199 de la vente.

12. *Portrait de la 1<sup>re</sup> Mme Bergeret et de sa fille*, inconnu. Voir n° 19.

13. Vente Bergeret. Deux tableaux, le premier représente un homme assis dans un grand fauteuil, portant fraise au col, vêtu d'une robe noire et tenant une lettre à la main; près de lui est une table couverte d'un tapis, sur laquelle est posée une assiette de cristal contenant des raisins; de l'architecture et une draperie rouge terminent le fond.

Le second fait voir une femme aussi assise dans un fauteuil, la tête de trois quarts, coiffée d'une toque brune ornée de perles avec fraise et chaîne d'or au col, vêtue d'une robe noire, les bras ornés de bracelets et tenant une chaîne d'or de la main gauche; le fond est terminé par de l'architecture.

Un goût de dessin majestueux et une couleur brillante rendent ces tableaux recommandables. Hauteur 49 pouces 6 lignes, largeur 40 pouces 6 lignes (1,34 m × 1,09 m). T.

Ces tableaux doivent être reconnus comme les portraits de Johan Weerts et de sa femme, du Musée de Cologne (numéros 1045 et 1047 du cat. h 1,33 m × 1,08 m) acquis en 1877 par le Musée à Bruxelles dans la collection Léon Gaucher.

14. Vente Bergeret 79. *Bacchus et Ariane; Jupiter et Callisto*, 270 l., à Duclos.



FIG. 19. — JORDAENS. — Portrait de Jan Weerts  
(Inv. Bergeret, n° 13). Musée de Cologne.  
Phot. E. Mas.



FIG. 20. — JORDAENS. — Portrait de Mme Weerts  
(Inv. Bergeret, n° 13). Musée de Cologne.  
Phot. E. Mas.

15. *Item*, une *Vierge* de l'école de Carlo Maratti, dans sa bordure de bois doré, hauteur de quatre pieds, largeur deux pieds onze pouces, prisé cent vingt livres, cy 120 l.

15. Vente Bergeret 1. 499 l., à Robit (considéré comme un original).

DANS LE SALLON DU REZ-DE-CHAUSSÉE AYANT  
VUE SUR LA COUR :

16. *Item*, deux tableaux de Boucher, hauteur trente cinq pouces, largeur cinquante pouces, dans leur bordure de bois doré, prisé six cent livres, cy 600 l.

16. Vente Bergeret 49. *Vertumne et Pomone, Arion sur un dauphin, jouant du luth*, 320 l., à Julliot.

17. *Item*, deux autres par idem (fig. 21 et 22) dans leur bordure de bois dorée, forme ovale, hauteur vingt huit pouces, largeur vingt quatre, prisées deux cent livres, cy 200 l.

17. Vente Bergeret 51. *La lecture* (2 jeunes filles); portrait de Mme Baudoin, fille du peintre.

Elle est vue à mi-corps de trois-quarts, à gauche, accoudée derrière une balustrade, la main gauche supportant un petit oiseau et appuyée sur une cage, la main droite tenant un brin de mouton. Robe jaune, avec une écharpe verte, ruban rose au cou, fleurs dans les cheveux. Fond de verdure. T. ovale 0,75 × 0,65. N° II du catalogue du musée Cognacq-Jay (fig. 21).



18. *Item, David tenant la tête de Goliath*, dans sa bordure de bois dorée, hauteur quarante huit pouces, largeur trente six par Roch, prisé quarante huit livres, cy 48 l.

19. A l'égard du *portrait de M<sup>me</sup> Bergeret* d'après Boucher, et du *portrait de Madame Bergeret et de Mademoiselle sa fille*, il n'en a été fait aucune prisee comme portrait de famille, pourquoy Mémoire.

DANS LA PETITE GALLERIE SERVANT DE  
PASSAGE AU SALLON :

20. *Item, deux tableaux de Jean-Paul Pannini*, représentant *l'intérieur et l'extérieur de Saint Pierre de Rome* dans leur bordure de bois dorée, prisés quatre mille livres, cy 4.000 l.

18. Vente Bergeret 34, 101 l., à Delalande.

19. Ne figurent pas à la vente. Ainsi Bergeret conservait un portrait de sa première femme avec sa fille (n° 12), un autre portrait des mêmes (n° 19), un portrait de la première M<sup>me</sup> Bergeret par Boucher (n° 22) et une copie de ce portrait (n° 19).

On ne peut affirmer que les miniatures représentant M<sup>me</sup> Bergeret et sa fille (40) soient la première femme et sa fille plutôt que la troisième femme.

20. Vente Bergeret 2. 8.200 l., à Robit.



FIG. 21. — FR. BOUCHER. — Portrait de Madame Baudouin, fille de Boucher. (Inv. Bergeret, n° 17). Musée Cognacq-Jay.  
Phot. E. Mas.



FIG. 22. — FR. BOUCHER. — La confidence. Dédié à M. Savallotte de Langes, premier fondateur de la société philanthropique de Paris. (Inv. Bergeret, n° 17.)



FIG. 23. — M. VINCENT. — Un jeune homme donnant un dessin à une demoiselle (Inv. Bergeret, n° 21).  
Coll. Particulière.

21. *Item, un tableau de Monsieur Vincent*  
(fig. 23) dans sa bordure de bois dorée, prisé  
soixante douze livres, cy 721.

Figure au Salon de 1777 (n° 196) sous le titre de : « Un jeune homme donnant un dessin à une demoiselle. » A appartenu à David-Weill. Le tableau que Saint-Aubin a reproduit en marge de son exemplaire du catalogue du Salon avec l'indication « commencé par Fragonard, dit-on », a été exécuté, comme nous l'avons montré (*Oeuvres romaines de François-André Vincent, un essai de Liber Veritatis retrouvé et publié par G. W., 1938, p. 12 et 20*) entre 1774 et 1777. L'essai de *Liber Veritatis* qui en contient la reproduction a peut-être appartenu à Bergeret. Voir le cat. de l'exp. Fragonard de 1921, n° 49 pour les modèles possibles (Fragonard, Pajou, Hall).



22. A l'égard du *portrait de Madame Bergeret* par Boucher, il n'en a été fait aucune prisee comme portrait de famille, pourquoi

Mémoire.

23. *Item, deux tableaux sujets chinois*, par le même, dans leur bordure de bois dorée, forme ronde, prisés douze livres, cy 12 l.

24. *Item, un dessin du même*, dans sa bordure de bois dorée, sous verre, prisé dix huit livres, cy 18 l.

25. *Item, un petit tableau* de forme ronde, dans sa bordure de bois dorée, par Roch, prisé trente livres, cy 30 l.

26. *Item, deux gouaches sous verre, un tableau chinois et le portrait de M. de Montmartel* sous verre, dans sa bordure de bois dorée, prisés ensemble vingt quatre livres, cy 24 l.

DANS LE SALLON AYANT VUE SUR LE JARDIN :

27. *Item, deux grands tableaux* de Boucher; deux tableaux représentant des *fruits*, et l'autre des *oiseaux morts*, prisés ensemble soixante douze livres, cy 72 l.

28. *Item, un tableau* par M. Ménageot, prisé douze livres, cy 12 l.

29. *Item, un volume d'estampes*, prisé six livres, cy 6 l.

DANS LE CABINET PRÈS LE SALLON AYANT VUE SUR LA COUR :

30. A l'égard des *portraits de Messieurs Bergeret frères*, celui de feu *M. Bergeret*, celui de *Madame Lhopital*, *Madame Bergeret*, et feu *M. Bergeret en pied*, il n'en a été fait aucune prisee comme portraits de famille, pour quoi lire pour mémoire, cy Mémoire.

31. *Item, deux paysages* de Boucher, prisés soixante douze livres, cy 72 l.

32. *Item, deux paysages*, par M. Robert, dans leur bordure de bois dorée, prisés quatre cent livres, cy 400 l.

33. *Item, le portrait de Boucher* par M. Roselin [Roslin] dans sa bordure de bois dorée, l'un [sic] par Rembrandt, l'autre par Piazzetta, prisés cent vingt livres, cy 120 l.

34. *Item, deux tableaux* dans leur bordure de bois doré, dont un par M. Calais [Callet], prisés soixante douze livres, cy 72 l.

35. *Item, deux copies* de M. Barthelemy, d'après Raphaël, dans leur bordure de bois doré, prisé trente six livres, cy 36 l.

22. Ne figure pas à la vente, actuellement à la National Gallery de Washington.

23. Un des deux paraît au n° 23 de la vente Bergeret (ovale représentant *deux jeunes chinois jouant avec un oiseau*).

24. Vente Bergeret 176. *Intérieur de ferme*, 18 l., à Julliot.

25. Vente Bergeret 33. *Rock. Femme assise tenant un enfant, un autre est appuyé sur son genou*, 180 l., à Delalande.

26. Impossible à identifier.

27. Vente Bergeret 63. *Deux paysages ornés de figures* (blanchisseuses, femme assise). — Vente Bergeret 36. Œuvres d'un artiste anglais, 278 l., à Delalande.

28. Ne se trouve pas dans le Cat. de vente.

29. Impossible à identifier.

30. A retrouver. La troisième M<sup>me</sup> Bergeret est peinte par Fragonard. Le tableau ne figure pas à la vente Bergeret (G. W. 403, coll. Frouville).

31. Vente Bergeret 65. *Deux paysages avec figures* (femme accompagnée de deux enfants; pêcheur avec une femme).

32. Vente Bergeret 83. (*Restes d'un ancien temple; un puits où une jeune fille puise de l'eau*), 800 l.

33. Vente Bergeret 82. *Boucher* par Roslin 87 l., à Monier; — 19. *Le Sacrifice d'Abraham*, (Lunberg, n° 134), 199 l. 19 s.; — *Deux têtes* faisant pendant (un vieillard, une jeune femme) par Piazzetta, 60 l., à Lebrun.

34. Ne figure pas au Cat. de vente.

35. Vente Bergeret 90. *Deux études*, l'une d'après Raphaël, l'autre d'après Carrache, 26 l., à Bergeret fils.

36. *Item, deux petits tableaux* de Boucher, dans leur bordure de bois dorée, prisés trente livres, cy 30 l.

37. *Item, un tableau* de forme ovale, composé de *trois figures*, par Mignard, dans sa bordure de bois dorée, prisé vingt quatre livres, cy 24 l.

38. *Item, deux petits tableaux* de M. Casanova, prisés trente livres, cy 30 l.

39. *Item, deux boîtes et un paquet d'outremer*, prisé soixante douze livres, cy 72 l.

36. Vente Bergeret 54. Deux tableaux ronds : *une jeune fille coiffée d'un chapeau de paille est endormie; une autre respire des fleurs qu'elle tient.*

37. Vente Bergeret 39. *Mignard et sa fille*, 113 l., à Delalande.

38. Vente Bergeret 108. *Deux paysages avec chèvres et moutons*, 106 l., à Folliot.

39. Pas dans le Cat. de vente.



FIG. 24. — Jeune fille les cheveux ornés de fleurs (anc. coll. Paul Endel). Une des copies du pastel de Boucher que possédait Bergeret (Inv., n° 41).



FIG. 25. — Jeune fille sur un oreiller dite le Réveil. Une des copies (Vente Kraemer, 1913, n° 111) du pastel de Boucher de la collection Bergeret (Inv., n° 41). Phot. E. Mas.

#### DANS LE BOUDOIR AYANT VUE SUR LA COUR :

40. A l'égard d'un *portrait de Melle Bergeret en miniature* par Maupetit, une bordure contenant *trois portraits en miniature, M. Bergeret, sa femme et sa fille*, il n'en a été fait aucune prisee pour quoy le présent article sera lu pour mémoire Mémoire.

41. *Item, trois têtes de femmes en pastel*, sous verre, par Boucher (fig. 24 et 25) dans leur bordure de bois dorée, prisee trente six livres, cy 36 l.

40. Pas dans le Cat. de vente. Voir n° 19.

41. Vente Bergeret 135. *Jeune fille endormie, la tête sur un coussin*, 14 po. 6 × 4 po. 6, 24 l., à Delalande; — 136. *Jeune fille, avec un collier de gaze et de rubans*, id., 24 l.; — 137. *Jeune fille, à mi-corps, la tête sur un oreiller vert*, 59 l. 19 s., id. (Voir les fig. 24, 25.)



42. *Item, une tête en pastel*, par M. Greuze, prisé douze livres, cy 121.
43. *Item, deux têtes, l'une de fille, l'autre de garçon*, par idem, dans leur bordure de bois dorée, prisés quatre cent livres, cy 400 l.
44. *Item, deux paysages* de Bout (Both), dans leur bordure dorée, prisés trente six livres, cy 36 l.
45. *Item, deux gouaches* dans leur bordure de bois doré, dont une de forme ovale, prisées vingt quatre livres, cy 24 l.
46. *Item, neuf gouaches, sujets, vues et paysages*, prisées douze livres, cy 12 l.
47. *Item, deux desseins* de Boucher et un petit tableau, prisés neuf livres, cy 9 l.
48. *Item, une boîte à couleurs et une à miniature*, prisées vingt quatre livres, cy. 24 l.
49. *Item, un portefeuille* contenant trente quatre desseins par Boucher, Messieurs Robert, Greuze et Huet, prisées deux cent quarante livres, cy 240 l.
50. *Item, un autre* contenant quatre vingt sept desseins, études et éventails peints sur vélin, prisé soixante douze livres, cy 72 l.
51. *Item, un autre* contenant cent quatre vingt quatre portraits par différens graveurs, prisés dix huit livres, cy 18 l.
52. *Item, les comtes et comtesses en douze pièces*, prisées douze livres, cy 12 l.
53. *Item, la Galerie de Versailles en cinquante cinq pièces et le Discours*, le tout contenu dans quatre portefeuilles, prisé trente six livres, cy 36 l.
54. *Item, un porte-feuille* contenant quarante six pièces d'après différens maîtres, prisés soixante douze livres, cy 72 l.
55. *Item, un autre* contenant trois cent six pièces d'après différens maîtres, prisés soixante douze livres, cy 72 l.
56. *Item, vingt trois volumes*, dont trois de Piraneze, la colonne Antonine, trois volumes de voyages d'Italie, un volume de voyage en Grèce, trois Fêtes de Strasbourg, Fêtes données à Madame et Fêtes données à Monseigneur le Dauphin, l'œuvre de Leprince, l'œuvre de Boucher en quatre volumes, le plan de la colonne Trajanne, deux volumes d'arabesques du Vatican, etc, prisés trois cent livres, cy 300 l.
57. *Item, une esquisse* de M. Fragonard, prisé six livres, cy 6 l.
42. Vente Bergeret 138. *Jeune femme, coiffée de mousseline*, 124 l., à Folliot.
43. Vente Bergeret 102 et 103. Ce sont des têtes de jeunes filles achetées l'une 341 l., l'autre 720 l.
44. Vente Bergeret 20 et 21.
45. A identifier.
46. A identifier.
47. Vente Bergeret 177 ou 178. « *Paysages faits au crayon noir* ». — Le petit tableau probablement vente Bergeret 73. *Diane et Endymion*, grisaille ovale.
48. Pas dans le Cat. de vente.
49. Vente Bergeret 193-217?-192. Les éventails. Les vues de Rome se vendent sous le n° 131 et 132.
50. Impossible à identifier.
51. Vente Bergeret 261. Portraits par et d'après Van Dyck, 150 l., à Debuschère.
52. Vente Bergeret 262. Gravures de Lombart, 23 l. 19 s., à Delalande.
53. Vente Bergeret 264, 80 l., id.
54. Impossible à identifier.
55. Vente Bergeret 265. Gravures d'après Watteau, 36 l., à Delalande.
56. Vente Bergeret 239, 241, 242, 243, 249, 258, 259, 260, 266, 267 (l'œuvre de Boucher en 640 pièces).
57. Pour le *Corésus*. Vente Bergeret 104. 59 l. 19 s., à Delalande (G. W. 222).

58. *Item, une tête de Boucher, prisé six livres, cy* 61.

59, 60. *Item, deux têtes en pastels et un chinois, neuf livres, cy* 91.

DANS LE PAVILLON :

61. *Item, deux têtes en pastel par Boucher, la vue de Saint Pierre de Rome, dans sa bordure de bois dorée, prisee douze livres, cy* 121.

62. *Item, le portrait de Rivals, dans sa bordure, prisés id* 121.

63. *Item, l'Ambassadeur de Malte et le Pape, dans leur bordure de bois doré, prisés id* 121.

64. *Item, cinq gouaches de Lallemant, vues de Rome, dans leur bordure dorée, prisee soixante douze livres, cy* 721.

65. *Item, un tableau de M. Lagrenée, dans sa bordure de bois doré, prisé cent cinquante livres, cy* 1501.

66. *Item, quatre feuilles des arabesques du Vatican, dans leur bordure dorée, prisee quarante huit livres, cy* 481.

67. *Item, quatre tableaux de Boucher, dans leur bordure dorée représentant les Arts, prisés cent cinquante livres, cy* 1501.

68. *Item, un autre dans lequel on voit un berger jouant de la flutte, dans sa bordure dorée, prisé cent vingt livres, cy* 1201.

69. *Item, un tableau du même, où l'on voit un berger qui tient une couronne (fig. 26) de forme ovale, dans sa bordure dorée, prisé cent cinquante livres, cy* 1501.

70. *Item, une esquisse de M. Vincent, dans sa bordure de bois dorée, prisé six livres, cy* 61.

71. *Item, deux têtes d'homme et de femme, dans leur bordure de bois doré, prisees quatre livres, cy* 41.

72. *Item, deux petits paysages de Boucher, dans leur bordure de bois doré, prisés quarante huit livres, cy* 481.

73. *Item, deux tableaux de M. Robert, dans leur bordure de bois dorée, forme ronde, prisés cent vingt livres, cy* 1201.

58. Vente Bergeret 78. *Jeune fille à mi-corps, la tête sur sa main droite.*

59. *Le chinois* est à identifier. Les deux têtes sont les études de jeune garçon et de jeune fille au dessin et au pastel n° 167 de la vente Bergeret.

61. Vente Bergeret 168. *Jeune fille vue de profil.*

62. Vente Bergeret 43. *Autoportrait de Rivals en robe brune*, 111 l., à Galand.

63. Vente Bergeret 35 et Roch. *Pie V et M. le de la Brialle*, 99 l. 19 s., à Delalande.

64. Vente Bergeret 119-123?

65. Vente Bergeret 80. *Les Grâces dansant*, 431 l., à Dufour. Actuellement au Musée d'Helinski (?).

66. Vente Bergeret 220, 221, achetées par Clérisseau.

67. Vente Bergeret 53. *Les Arts représentés par des enfants*, ovales, 379 l. 19 s., à Dufour.

68. Vente Bergeret 48. *Pastorale, Berger tenant un flageolet, une jeune fille debout tient une couronne de lauriers* (25 po. × 20 po., ovale), 520 l., à Delalande.

69. Vente Bergeret 50. *Un berger assis près d'une fontaine, une jeune fille tient une couronne de fleurs*, 20 po. × 20 po., ovale, 300 l., à Quenet (voir fig. 26).

70. Vente Bergeret 99. *Hercule qui étouffe Antée*. 26 po. × 18 po. 16, 100 l., à Quay.

71. A identifier. Probablement le 100, aussi de Vincent. 14 l., à Quay.

72. Vente Bergeret 47. *Paysage avec figures et animaux* (femme assise entourée de trois enfants); *Paysage d'un site pittoresque* (jeune femme, pâtre appuyé sur une vache). N'ont pas été vendus. Cités comme parmi les plus beaux du Maître.

73. Probablement n° 84 du Cat. de vente.



74. *Item, deux petits tableaux* de Louthembourg, dans leur bordure de bois dorée, prisés quatre vingt seize livres, cy 96 l.
75. *Item, deux desseins* de forme ronde par M. Robert, prisée dix huit livres, cy 18 l.
76. *Item, cinq desseins* de Boucher, dont *Notre Seigneur faisant Pasque avec ses disciples*, prisés quarante huit livres, cy 48 l.
77. *Item, deux desseins à la sanguine* par M. Robert, prisés ensemble vingt quatre livres, cy 24 l.
78. *Item, trois feuilles d'études de têtes de femme*, par Boucher, prisé douze livres, cy 12 l.
79. *Item, cinq desseins, sujets divers*, prisés ensemble quatre vingt seize livres, cy 96 l.
80. *Item, cinq desseins, paysages et études*, prisés dix huit livres, cy 18 l.
81. *Item, une esquisse* du même, et *un dessin* de M. Huet, prisé six livres, cy 6 l.
82. *Item, deux desseins* de Boucher l'un sur papier bleu et l'autre sur papier blanc, prisés vingt quatre livres, cy 24 l.
83. *Item, cinquante et une pièces : bas-reliefs de Vatican et autres*, prisés deux livres, cy 2 l.

DANS UNE PETITE PIÈCE A COSTÉ DE LA SALLE  
DE BAIN :

84. *Item, un tableau* de Leprince (fig. 27) dans sa bordure de bois dorée, prisée quatre cent livres, cy 400 l.
85. *Item, un paysage* de Boucher dans sa bordure de bois dorée, prisé quarante huit livres, cy 48 l.
86. *Item, une gouache* de Lallemant, prisée neuf livres, cy 9 l.
87. *Item, quatre gouaches* de M. Prévost, dans leur bordure de bois dorée prisés quarante huit livres, cy 48 l.
88. *Item, trois portraits et deux estampes*, dans leur bordure dorée, prisées trente livres, cy 30 l.

DANS LA GALLÉRIE :

89. *Item, dix tableaux, sujets chinois* par Boucher, dans leur bordure de bois doré, prisés cent vingt livres, cy 120 l.

74. Vente Bergeret 31. *Cascade, pâtre*, 461 l., à Julliot; — 32. *Jeune garçon monté sur un âne*, 131 l., id.

75. Vente Bergeret 183. *Ruines de Rome*.

76. Vente Bergeret 146, 143, 142, 141.

77. Vente Bergeret 203. Gaillon.

78. Vente Bergeret 158. Pour *Esther et Psyché présentée au Temple*, 30 l., à Delalande.

79, 80, 81. Dessins, sans doute de Boucher, impossibles à identifier. Le dessin de Huet, vente Bergeret 217.

82. Vente Bergeret 148 et 150, *Rebecca et Vénus sur les eaux accompagnée de l'Amour*.

83. A identifier, dessins ou gravures d'Italie?

84. Vente Bergeret 89. *L'avare vieillard à la manière des russes*, par Leprince, 1.300 l., à Quenet. Aujourd'hui, coll. Fr. Boucher (voir fig. 27).

85. Vente Bergeret 67. *Paysage avec un pont et un moulin*, 94 l., à Dulac.

86. A identifier.

87. Vente Bergeret 129, 130. *Vases de fleurs*, 100 et 36 l., à Quay.

88. A identifier.

89. Vente Bergeret 55 (2 tableaux), 56 (id.), 58, 59 (id.), 61. Mais nous n'avons donc plus que huit tableaux. Les huit tableaux de Boucher, exposés au Salon de 1742 (où Diderot les admira) ont été achetés par Pâris, et sont conservés au Musée de Besançon (cf. R. P. Bernard-Maitre, *Tapisseries chinoises de Fr. Boucher à Pékin*, p. 4).



FIG. 26. — FR. BOUCHER. — Un berger et une jeune fille tenant une couronne de fleurs (Inv. Bergeret, n° 69). Collection particulière.



FIG. 27. — LEPRINCE. — L'avare (Inv. Bergeret, n° 84). Coll. part. Phot. E. Mas.

90. *Item, la naissance de Vénus* par idem, dans sa bordure de bois doré, prisee cent vingt livres, cy 120 l.

91. *Item, deux petits paysages* par idem, dans leur bordure de bois dorée, forme ovale, prisé quarante huit livres, cy 48 l.

92. *Item, un autre* par le même, dans sa bordure dorée, prisé vingt quatre livres, cy 24 l.

93. *Item, deux autres* du même dont un où l'on voit l'enfant qui boit, dans leur bordure de bois doré, forme ovale, prisés quatre vingt seize livres, cy 96 l.

94. *Item, deux paysages* par Julliard, dans leur bordure de bois doré, prisé quarante huit livres, cy 48 l.

95. *Item, trois tableaux divers*, par M. Vincent, prisés ensemble douze livres, cy 12 l.

90. Vente Bergeret 52. *La naissance de Vénus*, ovale (h. 16 po. 6 l.; l. 14 po.), 94 l., à Gamont.

91. Vente Bergeret 64. Ovale. *Blanchisseuse près d'un moulin; homme conduisant une femme et un enfant dans une barque*. H. 14 po. 3; l. 12 po. 6, 74 l., à Bellot.

92. Vente Bergeret 62. *Sur le devant, un paysan abreuve son cheval, au fond une fabrique, un moulin, un colombier* (H. 21 po. 6; l. 27 po.), 116 l., à Bellot.

93. Vente Bergeret 66. *Au-devant du premier une femme accompagnée de deux enfants; dans l'autre un pêcheur et une femme* (H. 23 po. 6 l.; l. 19 po. 9 l.).

94. Vente Bergeret 87.

95. Vente Bergeret 94 (*Femme et deux enfants*), 95 (*Martyre de Saint Barthélemy d'après Calabrese*), 96 (*la leçon de dessin*) exécutée en Italie, exposée par Vincent au salon de 1777, n° 196 (cf. G. Wildenstein, *œuvres romaines de Vincent*, 1938, p. 11 et fol. 12), 24 l., à Duval.





FIG. 28. — M. CASANOVA. — Tableau d'un homme vêtu à l'espagnole monté sur un cheval blanc, exécuté vraisemblablement d'après le dessin de la collection Bergeret, inv., n° 97. (Collection particulière.)



FIG. 29. — M. CASANOVA. — Tableau d'une dame à cheval, exécuté vraisemblablement d'après le dessin de la collection Bergeret, inv., n° 97. (Collection particulière). Phot. E. Mas.

96. *Item, deux chiens*, l'un par M. Huet et l'autre par M. Vincent, dans leur bordure de bois dorés, prisées vingt quatre livres, cy 24 l.

97. *Item, deux desseins* de M. Casanova (fig. 28 et 29) prisés dix-huit livres, cy 18 l.

98. *Item, quatre dessins* de M. Robert, prisés quarante huit livres, cy 48 l.

99. *Item, cinq études de têtes* de M. Vincent et Berthelemy, prisés six livres, cy 6 l.

100. *Item, deux paysages à la gouache*, prisés idem, cy 6 l.

101. *Item, deux feuilles d'arabesques* par M. Paris, prisées douze livres, cy 12 l.

102. *Item, deux desseins à l'essence*, par Boucher, prisées trente six livres, cy 36 l.

103. *Item, deux autres* (fig. 30), dont *Esther devant Assuérus*, par le même, prisé dix huit livres, cy 18 l.

104. *Item, deux études de femme* par le même, prisé idem, cy 18 l.

96. Vente Bergeret 109. Huet, *une chienne caniche couchée sur un coussin*, 16 l., à Delalande; — 101. Vincent, *une levrette sur un coussin de soie bleu* (Salon de 1777, n° 195), 71 l. 11 s., à Bergeret fils.

97. Vente Bergeret 189. *Homme à l'espagnole sur un cheval blanc*; — *Dame à cheval coiffée d'un chapeau à panache*. Dessins largement exécutés au bistre. Voir fig. 28 et 29.

98. Vente Bergeret 205, 206.

99. Vente Bergeret 187, 188.

100. A identifier.

101. Vente Bergeret 191, exécutées à Rome en 1773, 280 l., à Quenet.

102. A identifier.

103. *Esther*, vente Bergeret 149.

104. Vente Bergeret 163.

105. *Item*, trois autres par le même, dont la *Cène*, prisé vingt quatre livres, cy 241.  
 106. *Item*, trois desseins de M. Robert, prisés id, cy 241.  
 107. *Item*, deux têtes à l'huile, une estampe et un dessin de Louthembourg, prisé six livres, cy 61.  
 108. *Item*, deux gouaches de Perrote, prisé douze livres, cy 121.

## DANS L'ATELIER :

109. *Item*, deux paysages de Boucher, prisés quarante huit livres, cy 481.  
 110. *Item*, deux gouaches de Lallemand, prisé dix huit livres, cy 181.  
 111. *Item*, un paysage de Fouquières et un tableau dans le stile de Sneyders, prisés douze livres, cy 121.  
 112. *Item*, quatre portraits et un tableau représentant des moutons, prisés douze livres, cy 121.

105. Sans doute vente Bergeret 171 pour les études de femmes.  
 106. La *Cène* est à identifier. Vente Bergeret 182, 184, 185. Vues romaines.  
 107. Le dessin est un *Arracheur de dents*, vente Bergeret 139.  
 108. Vente Bergeret 115.

109. A identifier.  
 110. Vente Bergeret. 8 gouaches (119-123).  
 111. Vente Bergeret 13. *Forêt d'où sortent deux hommes dont l'un à cheval*, 141., à Vielle.  
 112. Impossible à identifier.



FIG. 30. — FR. BOUCHER. — Eliezer et Rebecca, dessin (Inv. Bergeret, n° 103).  
 Anciennes collections chevalier de Damery, Marquise de Luart.



113. *Item, deux esquisses* de Boucher dont *Laban qui cherche ses Dieux*, prisé vingt quatre livres, cy 241.  
 114. *Item, trois desseins* de Boucher: *la présentation au Temple, l'aveugle-né et la Résurrection*, prisé douze livres, cy 121.  
 115. *Item, douze estampes* dont six *en manière noire*, six *tableaux* et quatre *bordures*, prisées vingt quatre livres, cy 241.

## DANS LE PETIT GARDE-MEUBLE :

116. *Item, sept tableaux* dont quatre de *Julliard* d'après Boucher, et cinq *vieilles bordures*, prisées trente six livres, cy 361.

## DANS LE GARDE-MEUBLE :

117. *Item, cinq tableaux* : quatre *dessus de porte* et un *devant de cheminée* par M. *Fragonard*, prisé vingt quatre livres, cy 241.

113. Vente Bergeret 71 et 77.

114. Vente Bergeret 144 et 145.

115. A identifier.

116. A identifier.

117. *Les Arts, allégories*, vente Bergeret 105 (G. W. 57-60), seront achetés par Saint Non, ainsi que, peut-être *Le Lion*, devant de cheminée qui a appartenu à Varanchan (G. W. 116), mais ne figure pas à la vente Bergeret.

Bergeret possédait également une suite de quatre figures de femmes représentant *les Arts* (voir n° 117), ainsi qu'à Nointel une série des *Heures du jour* symbolisées par des enfants (G. W. 74-77) et que deux tableaux qui ne figurent pas dans le présent inventaire, mais bien dans le catalogue de la vente (n° 107) : *Le jeu de la palette* et *les jeunes garçons et jeunes filles se balançant* (G. W. 449-450, perdus). Il avait fait peindre sa troisième femme par Fragonard (G. W. 403, ancienne coll. Frouville). *La tête de vieillard* de Fragonard exposée au Salon de 1767 par Bergeret a été, sans doute, reprise par le peintre (G. W. 207, coll. E. A. Ball, Muncie, Indiana).

## INVENTAIRE

des effets de curiosité dans le sallon ayant vue sur la cour  
(de l'avis du Sr Philippe François Julliot,  
m<sup>d</sup> bijoutier demeurant à Paris, rue du Faubourg Saint-Honoré) <sup>1</sup>.

Premièrement : un buste de Voltaire sur son piédouche en plâtre bronzé, réparé par M. Houdon sur socle rond en marbre, 100 l.

*Item*, deux vases de lave de forme étrusque, l'intérieur évidé à anses à jour prises de relief dans la masse, placés chacun sur deux socles ronds de porphyre, 120 l.

*Item*, deux futs de colonnes de marbre granit gris, 30 l.

*Item*, un groupe sujet d'enfans en biscuit, prisé, 4 l.

*Item*, deux figures en terre cuite bien drapées, 12 l.

*Item*, une colonne de marbre jaune antique, couleur de chair, ornée de chapiteaux en marbre d'Italie avec socle antique, 360 l.

*Item*, deux figures de marbre blanc représentant deux femmes, l'une coiffée d'une draperie ayant une main appuyée sur la poitrine et l'autre tenant la draperie, sur socle quarré, en marbre jaune antique avec double socle en marbre vert antique, 200 l.

*Item*, deux socles genre de boule de forme quarrée orné de mascarons, consoles et figures en bronze dorés, 24 l.

1. Nous ne donnons pas les numéros correspondants du catalogue de vente, pour les objets de curiosité qui nous semblent moins intéressants.

Dans la vente ils sont classés (nos 269-500), en vases et colonnes (de marbre antique, de porphyre, de marbre vert antique, de marbre serpentin, de marbre africain, de granit rose, de marbre jaune antique, de marbre de Sicile, d'albâtre oriental, de rouge antique, de lave, de marbre vert d'Egypte), fûts de colonne (44) et socles (17), bustes et figures de marbre et bas-reliefs (un Clodion, un Boizot), bronzes, terres-cuites de Clodion (une douzaine) de Boizot, Delaitre, de Pajou, etc., tables de marbre et trépieds, pendules, girandoles, meubles, porcelaines, camées, bijoux, plâtres (les uns moulés sur l'antique, les autres exécutés par Pajou et Houdon, dont un Voltaire et un Saint Bruno). Le catalogue est terminé par des instruments d'astronomie (nos 1-18) dont l'un prêté à la Pérouse, d'autres exécutés à Paris et à Londres.

A l'égard du portrait en terre cuite placé sur une colonne de bois peinte en porphyre cannelé avec sculpture et guirlande sculptée, trait de famille.

*Item*, le grand Apollon du Belvedere, moulé sur l'antique sur socle rond peint de genre de granit rose, 100 l.

*Item*, une terre cuite représentant *Faustine assise*, une autre en plâtre en pendant, prisé, 24 l.

*Item*, deux vases en plâtre, deux têtes dont une de vieillard, un modèle représentant deux femmes, deux figures dont le Pluton d'après M. Pajou. Sans doute un des plâtres d'après le Pluton en marbre de Pajou, exécuté en 1760 et exposé en 1761, et qui est actuellement au Musée du Louvre. La terre cuite du Pluton a été exposée au Salon de 1759, quatre figures dont deux enfants et deux vases.

DANS LA CHAMBRE A COUCHER  
DE MR. BERGERET :

*Item*, un vase de forme oblongue en granit noir et blanc très agréablement tacheté à anses à jour prises dans le bloc avec couvercle endommagé, l'intérieur évidé, 200 l.

*Item*, deux coupes rondes de porphyre vert sur leurs piedouches, avec socle rond garni de moulures et oves en bronze doré, 360 l.

*Item*, deux tronçons de colonne de porphyre, 36 l.

*Item*, un vase d'albâtre couvert, l'intérieur évidé à anse prise dans la masse sur socle quarré de serpentin antique, 48 l.

*Item*, un *Marc Aurèle* en plâtre bronzé sur piedestal en bois peint de jaune antique et bleu turquin, 60 l.



- Item*, deux cornets de porcelaine colorée sur console à tête de béliet en bois sculpté doré, 24 l.
- Item*, un amour et deux vases, 9 l.
- Item*, un groupe en terre cuite représentant l'Enée qui enlève son père Enchize, 12 l.

## DANS LE CABINET DE TOILETTE :

- Item*, un vase d'albâtre oriental rubanné à anse prise dans sa masse sur en porphyre et socle d'albâtre 74 l.
- Item*, Saint Bruno [de Houdon], en plâtre sur socle de bois de chêne, 6 l.

## DANS LE PASSAGE DU SALLON :

- Item*, deux tables de forme carrée long à avant corps en marbre griote d'Italie sur pied à quatre gaines et entre jambes en bois sculpté doré, 150 l.

- Item*, deux vases d'albâtre de forme oblongue, 24 l.
- Item*, une table de porphyre de forme ronde de belle qualité à trois consoles à anneaux liés par deux becquilles réunies de forme triangulaires, 200 l.

## DANS LE SALLON :

- Item*, un vase de granit rose antique, l'intérieur évidé avec couvercle de forme ronde, la gorge en voussure sur socle rond, granit rose mêlé de violet, 300 l.
- Item*, un moyen fut de colonne de marbre vert antique un peu endommagé du bas sur socle de granit gris plaqué et un autre moyen de marbre de Sicile sur socle de granit rose plaqué, prisés, 480 l.
- Item*, une Circé en plâtre sur socle de marbre, 6 l.
- Item*, deux girandolles en cristal de roche à trois branches sur gaines en bois sculpté doré, 150 l.



FIG. 31. — La Folie-Bergeret (cf. son plan, fig. 17) vue sous la Restauration (la propriété appartenait alors à M. Etienne).  
Lithographie par Guérard. B.N., Est. Phot. E. Mas.

*Item*, une table de forme ovale de porphyre vert supportée par quatre consoles de bronze, 150 l.

*Item*, un Mercure ailé en bronze en couleur antique, supporté par un vent, sur socle rond en porphyre avec colonne de granit roze doré d'or montée sur socle de marbre jaune antique, 360 l.

*Item*, deux vases de porphyre forme de Médicis, l'intérieur évidé sur le piédouche et socle de même nature avec socle d'albâtre, 1.600 l.

*Item*, deux moyennes cuvettes ovales de porphyre vert, l'intérieur évidé sur socle carré long de même matière, 400 l.

*Item*, deux vases de forme ronde de porphyre vert, l'intérieur évidé sur tronçon de colonne de granit roze, les vases garnis d'anses enroulemens de serpents et autres accessoires de bronze doré d'or mat, 800 l.

*Item*, deux livres de terre d'Angleterre, 12 l.

## DANS LE CABINET FAISANT SUITE

## DU SALON AUX LIVRES :

*Item*, un vase de porphyre couvert forme oblongue, l'intérieur évidé à anses quarrées prises dans la masse sur socle carré de marbre serpent antique avec double socle de marbre jaune antique, 480 l.

*Item*, deux vases d'albâtre de forme oblongue à anses quarrées prises dans la masse sur socle de porphyre avec dé carré sur socle rond de porphyre vert, 200 l.

*Item*, deux figures en bronze doré, 240 l.

*Item*, deux vases ronds de marbre africain l'un sur socle rond de granit roze, l'autre sur socle de granit noir et blanc, 200 l.

*Item*, deux socles ronds de porphyre vert, 12 l.

*Item*, deux tasses fond-bleu de porcelaine de France, 18 l.



FIG. 32. — Jardin de la Folie-Bergeret. Lithographie par Guérard. B.N., Est. Phot. E. Mas.



- Item*, cinq médailles en cuivre, quatre petites têtes d'après M. Boucher, un autre médaillon ovale genre de camée, 12 l.
- Item*, un faune fondu en cire perdue sur socle de griote d'Italie placé sur une colonne de marbre jaune antique à cannelure torse, orné de chapiteaux à oves et tore de lauriers de marbre blanc, 360 l.
- Item*, une pendule à secondes, à heures et quantièmes dans sa boîte en bois peint sur baze plaquée en marbre bleu, 240 l.
- Item*, cinq ordres d'architecture en bois sculpté par M. Chales [Challes], 96 l.
- Item*, deux fûts de colonne de marbre africain sur socle quarré de granit gris, 36 l.
- Item*, une petite table de forme ovale en porphyre supportée par quatre consoles à anneaux, 120 l.
- Item*, une nymphe en terre cuite sur socle de marbre, 24 l.
- Item*, deux groupes en plâtre, sujet de Satire sur socle ovale de bois noirci et doré, prisé, 36 l.
- Item*, un obélisque de granit rose garni de bronze placé sur baze aussi de granit rose avec chapiteaux en marbre blanc, 144 l.
- Item*, un modèle de tombeau en terre cuite avec obélisque en griote et un petit tombeau avec un chien sur un coussin, 72 l.
- Item*, une Vestale assise en bas relief de M. Houdon dans sa bordure de bois sculpté doré, 48 l.
- Item*, les deux chevaux de Marly et tête en plâtre, 6 l.

## DANS LE BOUDOIR :

- Item*, deux fûts de colonne de marbre sur socle de marbre noir, 18 l.
- Item*, le Silence, groupe sur socle de bois noir, 12 l.
- Item*, deux moyens fûts de porphyre, 72 l.
- Item*, deux vases de terre d'Angleterre sur tronçons de porphyre et deux tasses de porcelaines de la Chine sur leurs soucoupes, 48 l.
- Item*, le modèle du tombeau d'un chien sur socle de marbre et quatre petites pierres à papier, 24 l.
- Item*, un bas-relief en terre cuite de M. Claudion, 24 l.
- Item*, trois médailles en argent dans leur bordure de bois sculpté doré, 15 l.

## DANS LE PAVILLON :

- Item*, deux momies en marbre noir de 15 pouces de haut, 72 l.
- Item*, un tombeau d'un pape en bois sculpté peint en porphyre surmonté d'un coussin avec la thiarre et les clefs sur socle peint en porte or, 24 l.
- Item*, deux gaines de stile égyptien accompagnées de deux figures de femmes, le tout en terre cuite, 24 l.
- Item*, un vase de terre d'Angleterre de forme étrusque, 12 l.
- Item*, deux portraits et un bas relief en plâtre dans une bordure noircie, 12 l.

## DANS LA GALERIE :

- Item*, un *Antinous* de grandeur naturelle en plâtre, 24 l.
- Item*, deux bas reliefs en terre cuite d'après le Polidor, l'un composé de neuf figures principales, l'autre représentant l'empereur Trajan assis dans un char, prisé, 72 l.
- Item*, le Gladiateur à cheval dans sa bordure noircie à filets dorés, 24 l.
- Item*, deux bas-reliefs d'après M. Claudion, sujet de sacrifice dans leur bordure de bois noirci dont un quarré, 60 l.
- Item*, un petit bas-relief en terre cuite sujet de chaumière d'après M. Boucher et deux têtes en plâtre de stile égyptien, prisé, 18 l.
- Item*, deux cuvettes de stile antique formant salières supportées par quatre griffes de lion garnies de rozettes à anneaux, mufles de lions et doublure en vermeil supportées par quatre boules, 300 l.
- Item*, un rond de porphyre vert et quatre petits tronçons à colonnes, 30 l.

## DANS L'ATELIER :

- Item*, un modèle de cheminée en cire, un *Marc Aurèle* en plâtre, le Gladiateur, quinze figures et enfans en plâtre d'après François, un enfant tenant des fleurs, une tête, un écorché de M. Houdon, trois têtes, un chinois sur pied de bois doré, deux petits fûts de colonne en bois doré, 18 l.

- Item*, quatre figures de femme portant sur leurs épaules une Vestale, 48 l.
- Item*, un Christ au tombeau en terre cuite venant de Naples et une table en granit vert supporté par un pied et quatre gaines, 48 l.
- Item*, à l'égard de deux figures de plâtre sur socle de griotte, il n'en a été fait aucune prise comme portrait de famille.
- Item*, un bas-relief à figure de femme et l'Apolline, et une grande oreille et cinq têtes de plâtre, 24 l.

## DANS LA CHAMBRE AU FOND DU CORRIDOR :

- Item*, *L'Amour en plâtre* d'après M. Falconnet, trois vases, deux fortes têtes d'après l'antique, quatre macarons, une figure de stèle égyptien et un socle de marbre noir, 18 l.
- Item*, deux tables de marbre dont une ovale et une ronde de différents genres, 24 l.
- Item*, deux moyennes tables de porphyre ovale sur pied et quatre consoles, 200 l.
- Item*, un modèle de nymphe supporté par des Dauphins en plâtre doré et un modèle en bois, 12 l.

## DANS LE GARDE MEUBLE :

- Item*, un vase forme d'urne antique couvert tacheté de noir et blanc sur socle de porphyre, 120 l.
- Item*, quatre moyens fûts de colonne de porphyre vert et deux autres plus fortes, 120 l.
- Item*, quatre tronçons de porphyre, un de granit rose, un autre de granit noir et blanc, deux socles de griotte dont un carré long, 100 l.
- Item*, une figure de terre cuite et un vase à sujet de bas-relief et un autre sur socle rond d'albâtre et un carré, 72 l.
- Item*, deux fûts à colonne de serpent antique, 96 l.
- Item*, un fût de granit rose, 24 l.
- Item*, deux fûts de granit, 22 balustres en porphyre, 48 l.
- Item*, trois moyennes urnes du Japon à fleurs et à jour, une taye bleue et blanc à anse, un sucrier couvert de porcelaine colorée de la Chine, 30 l.

- Item*, une carte couverte de porcelaine de France à anses dessinée à bouquet sur son plateau contourné, 30 l.
- Item*, une tasse forme de sceau fond blanc à cartouche et bouquets sur soucoupe creuse de même genre, 18 l.
- Item*, six tasses à cotes à anses sur leurs soucoupes, un sucrier, une taye, le tout à cotes bleues et blanches, 36 l.
- Item*, quatorze tasses fond brun en dehors et seize soucoupes, un sucrier bleu et blanc, six tasses de nouveau Japon colorées sur leurs soucoupes avec plateau, 18 l.
- Item*, quatorze morceaux de porphyre vert et débris le tout non poli, 12 l.

## DANS L'ANTICHAMBRE :

- Item*, un chapiteau d'ordre corinthien en marbre blanc, un entablement et deux autres, et un autre entablement avec fronton, 240 l.

## DANS LE GARDE MEUBLE :

- Item*, cinq tableaux, quatre dessus de portes et un devant de cheminée par M. Fragonard, 24 l.

Suit l'inventaire des instruments de mathématiques astronomiques, optiques ayant appartenu à M. Bergeret et trouvés dans un pavillon dépendant de la maison où l'on procède, prisés à juste valeur de l'avis du Sr Nicolas Eloy Boradelle, mathématicien, demeurant à Paris, à l'horloge du Palais, paroisse St Barthelemy.

## DANS LE PAVILLON :

- Item*, un instrument équatorial fait par Ram-sders à Londres, 1.000 l.
- Item*, un instrument des passages ou lunettes méridiennes de 3 pds et acromatique fait par idem, 800 l.
- Item*, lunette acromatique anglaise, 150 l.
- Item*, un aimant en fer à cheval, 100 l.
- Item*, une lentille de glace concave montée en cuivre sur un pied de bois d'ébène, 30 l.
- Item*, un graphomètre en cuivre à lunette et visse de rappel, 100 l.



- Item*, un sextant en cuivre de 3 pouces de rayon à lunette, visse de rappel, 30 l.
- Item*, un quart de cercle astronomique en cuivre de 6 pouces de rayon à lunette, dans une boete de bois d'acajou fait par Barudelle l'ainé, 300 l.
- Item*, un cadran équinoxial universel en cuivre avec un niveau sphérique garni en cuivre, enfermé dans un étui de cuir et fait par Baradelle l'ainé, 30 l.
- Item*, une pendule astronomique garni en cuivre doré d'or moulu avec son contenu renferme dans une boete d'ébène faite par Berchoud, 200 l.
- Item*, six modèles dont un pavillon chinois et un médaillon en marbre, 24 l.
- Item*, un niveau à lunette en cuivre fait par Canivet, 60 l.
- Item*, un microscope très complet en cuivre fait par Nirne, 48 l.
- Item*, un autre en cuivre fait par Delbarc, 100 l.
- Item*, une lentille de glace concave de 3 pouces de diamètre pour dessiner le passage fait à Londres, 12 l.
- Item*, un microscope anglais et solaire fait en cuivre par Waking, 36 l.
- Item*, une boussole d'inclinaison et de déclinaison d'environ 10 po. de diamètre faite par Magui, 80 l.
- Item*, une autre d'inclinaison faite par Magui, 24 l.



FIG. 33. — LAGRENÉE. — Portrait de Joséphine fille du 3<sup>e</sup> mariage de Bergeret (future Mme de Corneville). « touchant le piano forte », vers 1783-85; un des tableaux de famille signalés « pour mémoire » dans l'inventaire. Coll. particulière.

<i>Item</i> , un anneau astronomique en cuivre fait par Canivet,	24 l.	<i>Item</i> , microscope en argent très complet, fait par Georges opticien,	150 l.
<i>Item</i> , une boussole en bois faite par Canivet,	9 l.	<i>Item</i> , un pentographe de 2 pds 1/2 monté en cuivre et acier avec moyen? mécanique fait par Charpentier,	72 l.
<i>Item</i> , un télescope brisé d'environ 1 pd,	14 l.	<i>Item</i> , petite chambre noir,	9 l.
<i>Item</i> , un étui de Mathématique à cassette de 6 po. par Boradelle,	40 l.	<i>Item</i> , glace colorée en matière d'Angleterre de 2 pds environ à quarré poli des deux côtés pour le dessin monté sur un pied d'acajou se mouvant à bascule et couverte d'une robe de taffetas,	24 l.
<i>Item</i> , un niveau en cuivre à visse de rappel par idem,	18 l.	<i>Item</i> , planétaire en bois et carton,	6 l.
<i>Item</i> , un cadran solaire universelle à boussole en cuivre fait par Lemaire,	9 l.	<i>Item</i> , lunette acromatique anglaise,	40 l.
<i>Item</i> , petit pied de lunette acromatique fait à Londres dependant d'une lunette qui ne s'est pas trouvé,	6 l.	<i>Item</i> , autre,	9 l.
<i>Item</i> , un autre pied, <i>idem</i> ,	6 l.	<i>Item</i> , une canne de jet de 30 po. surmontée d'une lunette acromatique par Ramsders à 3 tirages,	40 l.
<i>Item</i> , petit globe terrestre fait à Londres par Fugasson,	6 l.	<i>Item</i> , cinq équerres,	4 l.
<i>Item</i> , faux stile en fer pour l'agronomie,	21 l.		

## INVENTAIRE DU CHATEAU DE NOINTEL, DISTANT DE PARIS DE HUIT LIEUES

Suivent les effets mobiliers et marbres prisés par les S. Le Blanc  
et Monnier de l'avis du Sr Julliot

### DANS LE CABINET SERVANT DE BIBLIOTHÈQUE :

- Premièrement : deux vases de lave forme d'urne antique à anses pris dans la masse, anses endommagées, 48 l.
- Item*, un groupe en terre cuite représentant une *Muse soutenue par des dauphins*, quatre têtes en plâtre dont deux bronzées et un modèle d'académie, 24 l.
- Item*, la *Victoire assise*, deux autres figures bronzées le tout en terre cuite et faite par M. Delaitre, 72 l.
- Item*, le Dieu Terme en plâtre bronzé, deux figures de vieillard en terre cuite aussi bronzé fait par le même, une figure de stile égyptien et une tête en plâtre, 24 l.
- Item*, quatorze tasses blanches et leurs soucoupes à filets dorés, onze tasses unies et douze soucoupes, 15 l.

- Item*, une figure en terre cuite représentant un satire sur un pied destal à avant corps en brocatel d'Espagne, la figure endommagée, 24 l.
- Item*, deux figures en terre cuivre dont une faite d'après l'antique sur piedestal en marbre de Flandres plaqué avec une tête de femme en plâtre en terre cuite, 18 l.
- Item*, figure égyptienne du même en terre cuite, un vase en terre d'Angleterre et une cassolette couvert du même genre, 18 l.
- Item*, un Apollon en plâtre, une tête forte nature bronzée, petite tête de femme quelques bustes et autres plâtres, 18 l.

### DANS LA PIÈCE SUIVANT LA SALLE A MANGER :

- Item*, une figure en terre cuite bronzée et carathérisant la Justice et de grandeur naturelle, 48 l.



## DANS LE SALLON :

- Item*, deux cornets de porcelaine du Japon à cartouches rouges à bouquets et oïsons et un socle carré long de marbre de Flandres, 18 l.
- Item*, l'Empereur Gabal et une autre figure en pendant en plâtre bronzé moulé sur l'antique, 6 l.

## DANS LE CABINET DERRIÈRE LE GRAND SALLON :

- Item*, quatre bustes, deux en terre cuite, les autres en plâtre placés sur quatre consoles à figures en bois sculpté doré, 30 l.

## DANS UNE PIÈCE AU FOND DE LA GALERIE :

- Item*, deux vases couverts, quatre autres à anses, une tête de bélier, six autres têtes, un enfant d'après M. Pigal, sept têtes, deux vases, quatre figures dont une l'amour, un satire et une tête de femme en terre cuite, une nayade, huit têtes et deux figures d'après l'antique avec deux cariatides, 24 l.

## DANS LA GALERIE :

- Item*, quatre têtes de femme en plâtre, deux têtes de philosophes bronzés et douze empereurs romains aussi en plâtre bronzé et une figure forte nature de stîle égyptien en pierre sculptée, 120 l.
- Item*, deux figures debout drapées, forte nature, moulées d'après l'antique et exécutées en plâtre bronzé, 48 l.
- Item*, la Victoire sur pied destal en pierre, deux fortes lionnes le tout en plâtre, les neuf muses par M. Pajou, statues en pierre de Tonnerre de 6 pieds de haut, pour la salle à manger de Bellevue en 1773-1774. Peut-être s'agit-il d'un bas-relief pour le château de Bellevue, et huit bas-reliefs en plâtre représentant différents sujets et quatre grands sujets sur piedestal en pierre, 144 l.
- Item*, une figure de stîle égyptien sur socle carré long en marbre noir plaqué, six figures en plâtre dont Hercule, un buste en terre cuite endommagé, 22 consoles, 2 têtes, deux médaillons, une forte tête bronzée sur une colonne peinte en rouge, 36 l.

*Item*, quatre urnes en porcelaine du Japon à oiseaux et fleurs, et quatre autres de porcelaine bleu et blanc de forme istel (?), 48 l.

Suivent les tableaux prisés par lesd. Sr Leblanc et Monnier de l'avis du Sr Foliot au dit Nointel.

## DANS UNE PIÈCE DERRIÈRE LE GRAND SALLON :

- Item*, une *Bataille* peinte par Larue, dans sa bordure de bois doré, 24 l.
- Item*, deux petits tableaux par Greuze dans leur bordure de bois doré représentant des Marchandes, l'une de poisson, l'autre de plaisir, 24 l.
- Item*, deux paysages de Boucher dans leur bordure de bois doré, 96 l.
- Item*, un paysage dans sa bordure de bois doré, 9 l.
- Item*, douze tableaux, vue de Venise et autres par Canelletti dans leur bordure de bois doré, 240 l.
- Item*, quatre tableaux, études de têtes, dans leur bordure de bois doré, 24 l.
- Item*, quatre autres de divers animaux par Desportes et autres dans leur bordure de bois doré,
- Item*, un homme à cheval par Martin, un dessin de Larue et un portrait de Rabelais, 6 l.

A l'égard de deux portraits dont l'un représente feu M. Bergeret, lieutenant général des armées du Roy, et l'autre de M. de Grandcourt il n'en a été fait aucune prisee comme portraits de famille, pourquoi tiré comme mémoire, Mémoire.

DANS UN PASSAGE ALLANT  
A LA CHAMBRE DORÉE :

- Item*, quatre plans de l'élévation de la colonne Trajanne, six estampes diverses et deux études de figures, l'une de Boucher et l'autre de M. Vincent, prisé, 3 l.

## DANS LA CHAMBRE DORÉE :

A l'égard de deux portraits l'un représentant Mme de Montmartelle et l'autre de Mme de Choiseul, il n'en a été fait aucune prisee comme portraits de famille, pourquoi : mémoire.

## DANS LE CABINET DE M. BERGERET :

- Item*, dix-neuf dessins, études de tête, paysages et esquisses de Boucher, 96 l.  
*Item*, six dessins de Louthembourg et Perri-  
 gnon et deux gouaches de Perrelle, 36 l.  
*Item*, deux paysages de Fouquières, quatre  
 académies dont deux de Deshayes, deux pe-  
 tits portraits d'homme et de femme, deux  
 études de chien et de cerf, un dessin de  
 M. Greuze, et trois études de M. Huet,  
 96 l.

## DANS LE CABINET DE PEINTURE :

- Item*, trois dessins d'étude de M. Menageot et  
 37 estampes vues de Rome et autres, 24 l.  
*Item*, une boîte à couleurs et un portefeuille  
 contenant plusieurs estampes, 12 l.

## DANS LA CHAMBRE A COUCHER DE M. BERGERET :

- Item*, un St Barthelemy par M. Vincent dans  
 sa bordure de bois doré, 6 l.

## DANS UNE PIÈCE A CÔTÉ DU SALLON :

- Item*, un bas-relief et deux estampes, 3 l.  
*Item*, quatre tableaux de M. Fragonard, 96 l.

## DANS LE GARDE MEUBLE :

- Item*, quatre tableaux, deux académies, un  
 portrait de femme et un autre de fruits, 3 l.

Suivent les instruments de mathématiques...  
 de l'avis de M. Baradelle.

## DANS LE CABINET DE M. BERGERET :

- Premièrement, un anneau astronomique d'un  
 pied de diamètre à 3 cercles avec support en  
 cuivre, 36 l.  
*Item*, deux globes, l'un céleste et une sphère  
 de platorne, 9 l.  
*Item*, un niveau d'eau brisé en cuivre de 3 pds  
 de long par Canivet, 24 l.  
*Item*, un compas à verge de 3 pds de long à  
 visse de rappel, 9 l.  
*Item*, un équerre à niveau en bois de cornier  
 garni en cuivre et 4 règles d'ébenne, 3 l.  
*Item*, un grand compas en cuivre d'un pied  
 de long garni de sa ralonge, 6 l.  
*Item*, un miroir concave en glace monté en  
 cuivre à cantienne robe de serge, 18 l.  
*Item*, un baton de nivellement monté en cui-  
 vre bronzé en 3 parties d'env. 3 pieds 1/2  
 garni d'une partie mobile avec la baguette  
 pour le mouvoir, 6 l.  
*Item*, deux toises, l'une brisé et l'autre fixe,  
 une chaîne d'arpenteur et une règle, 10 l.  
*Item*, deux équerres pour l'agronomie en  
 chêne, 4 l.  
*Item*, un index géographique et un cosma-  
 plane monté en carton par l'abbé Diemor,  
 deux planisphères collés sur toile de Robert  
 de Vogondi, un planisphère de Flechieux et  
 un de Hardy, 6 l.  
*Item*, un microscope solaire monté en cuivre  
 par Passemant, 30 l.  
*Item*, une chambre noire brisée en forme de  
 chaise à porteur avec tous les verres et  
 miroirs, 40 l.  
*Item*, une autre en bois montée sur roue, 15 l.  
*Item*, une pendule à secondes de Le Pautre à  
 pendule composé, 120 l.  
*Item*, un cartel d'or moulu par le même, 150 l.  
*Item*, une lunette de nuit et un miroir plan  
 concave monté en bois noir, 4 l.



**TABLE DES NOMS DE PEINTRES ET DE SCULPTEURS  
CITÉS DANS LES INVENTAIRES DE BERGERET  
POUR PARIS ET NOINTEL \***

Asselin, 6.	François, p. 78.	Parre (Pierre?), 14.
Barthelemy, 35, 99.	Greuze, 42, 43, 49, p. 82, p. 83.	Perrelle, p. 83.
Boucher, 7, 10, 11, 16, 17, 19, 22, 23, 24, 27, 31, 36, 41, 47, 49, 58, 61, 67, 68, 69, 72, 76, 78, 82, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 102, 103, 104, 105, 109, 113, 114, p. 78, p. 82, p. 83.	Grimou, 4.	Perrote, 108.
Both, 44.	Houdon, p. 75, p. 76, p. 78.	Piazetta, 33.
Callet, 34.	Huet, 49, 81, 96.	Pigalle, p. 82.
Caneletti (Canaletto), p. 82	Joséphin, 8.	Piranèse, 56.
Casanova, 38, 97.	Jordaens, 13.	Polidor (Polidoro da Casa- vaggio), p. 78.
Challes, p. 78.	Julliard, 94, 116.	Prevost, 87.
Clodion, p. 78.	Lagrenée, 65.	Raphaël, 35.
Delaitre, p. 81.	Lallemand, 64, 86, 110.	Rembrandt, 33.
Deshayes, p. 83.	Larue, p. 82.	Reni (Guido), 10.
Desportes, p. 82.	Leprince, 56, 84.	Rivals, 62.
Falconet, p. 79.	Loutherbourg, 74, 107.	Robert, 32, 49, 73, 75, 77, 98, 106.
Fouquières, 111, p. 83.	Maratti (Carlo), 15.	Roch, 18, 25.
Fragonard, 57, 117, p. 79, p. 83.	Martin, p. 82.	Roslin, 33.
	Maupetit, 40.	Snyders, 5, 111.
	Ménageot, 28.	Van der Meulen, 11.
	Mignard, 37.	Vincent, 2, 21, 70, 95, 96, 99, p. 82, p. 83.
	Pajou, p. 75, p. 82.	Volaire, 1.
	Panini (Jean-Paul), 20.	
	Pâris, 101.	

\* Les chiffres seuls renvoient aux numéros de l'inventaire des tableaux de Paris, les pages renvoient aux inventaires des effets de curiosité de Paris et du château de Nointel.

# LE SUCCÈS DES CARRACHES ET DE L'ÉCOLE BOLONAISE

PAR GUIDO L. LUZZATTO

**J**E ne connais pas dans l'histoire de l'art, un cas semblable à celui du succès de l'école bolonaise, alternant engouement toujours renouvelé et dépréciation. Ces renversements du jugement critique se compliquent par la vogue capricieuse de l'un ou de l'autre des maîtres, du Guide au Dominiquin.

Personne ne s'étonnera de ce que Mme Vigée-Lebrun ait regardé Bologne comme la ville artistique la plus intéressante d'Italie, à cause des « Bolognais » ; mais lorsqu'un peintre comme Constable exprime sur le Guide une opinion aussi favorable, on a le droit d'être étonné. Constable était un spécialiste du paysage. Les critiques et les artistes les plus dédaigneux des charmes du Guide, admirent les études préparatoires de Constable plus que ses œuvres finies, mais préférèrent toujours sa façon de peindre la nature. Or Constable allait chercher, pour l'admirer, le paysage du Guide dans le fond de l'*Aurore* du palais Rospigliosi. C'était pour lui, l'exemple le meilleur de la beauté d'un paysage servant de décor à une scène mythologique : "It is the finest instance I know of the beauty of natural landscape brought to aid a mythological story." Un peintre contemporain, qui n'apprécie guère le Guide d'habitude, mais qui a pour Constable le plus grand respect, est frappé par cet hommage que rend un grand peintre de la nature à un paysage que personne ne remarque. Constable admire également les paysages du Dominiquin, dans plusieurs de ses tableaux, comme dans la *Communion de Saint Jérôme*.

Le philosophe Helvétius mettait l'Albane sur le même plan que Michel-Ange, considérant leurs talents différents, la grâce à côté de la force : « Michel-Ange n'a pas composé les tableaux de l'Albane, ni l'Albane peint ceux de Jules Romain. L'esprit des plus grands hommes paroît donc renfermé dans d'étroites limites. »

Schopenhauer place le tableau de Guido Reni, le *Massacre des Innocents*, parmi les chefs-d'œuvre les plus célèbres.

Cicognara écrivait, dans son *Histoire de la sculpture* (livre V, c. 2, page 165) que l'Angelico devait être regardé comme le Guide ou l'Albane de son époque. Pour un autre admirateur du classicisme de Canova, Missirini, Annibal Carracci était sur le même plan que le sculpteur, « car il enseigna, lui aussi, la manière d'imiter la nature en l'ennoblissant par l'idée, et la manière d'élever l'idée en la vérifiant sur nature, mais il fut d'abord jugé froid et insipide, parce qu'il n'était pas furieux et démesuré, et parce que le grand mérite ne fut jamais sans envie ». Il est curieux de constater dans ce jugement, parmi tant d'autres, que la renommée d'Annibal ne suffit pas à son admirateur : et pourtant le succès ne lui manqua pas de son vivant, et



nous voudrions en déceler les raisons, même si nous ne refusons pas d'apprécier certaines de ses œuvres, ou quelques-unes de ses parties. Si un historien italien, Ricotti, met le Dominiquin à côté du Tasse, Stendhal rapproche le Guerchin de Shakespeare. Et si Cicognara regardait l'Angelico comme le Guide de son temps, Stendhal regrettait que Léonard fût venu avant le Guide.

C'est le maître du néo-classicisme, Winckelmann, qui, ouvrant au XVIII<sup>e</sup> siècle une ère nouvelle, un esprit nouveau dans les beaux-arts, a donné, selon moi, le plus frappant éloge des Carraches, et du Guerchin surtout : en 1767, dans ses *Remarques sur l'histoire de l'art de l'Antiquité*, il écrivait : « Cet esprit se réveilla en Annibal Carrache à nouveau après beaucoup de temps. Le Guerchin a donné à son *Christ mort* un visage digne d'un héros, sans barbe, dans un très beau tableau du palais Panfilii, faisant ressortir le caractère lourd que Michel-Ange a donné aux têtes du Sauveur : zu Beschämung der niedrigen und pöbelhaften Gestalt des Heilands in dessen Köpfen von Michelangelo. » Qu'on s'arrête un instant sur ce jugement : à l'homme qui a eu tant de prestige et qui a renouvelé l'amour de l'art antique en Europe, Michel-Ange paraît faible à côté du Guerchin.

C'est à la lueur d'étincelles comme celles-ci qu'il faut comprendre l'immense succès des Bolognais. Winckelmann n'était pas un archéologue : il rêvait d'une nouvelle renaissance de l'art, concevait des têtes et des corps classiques, non pas des copies des Grecs, tels qu'il aurait pu les peindre lui-même s'il avait été peintre. Et les formes des Carraches, du Guerchin étaient plus près de son imagination créatrice que tout autre.

Enfin, avant d'aborder plus en détail cette histoire bouleversante du succès des Bolognais, je voudrais rappeler un sonnet d'Auguste Barbier, qui chantait les souffrances endurées de son vivant par le Dominiquin, pour avoir dans la postérité une gloire éternelle. Le sonnet n'était pas achevé, que la gloire du Dominiquin tombait plus bas que jamais, et ses tableaux quittaient la place d'honneur dans les musées, pour finir souvent au dépôt des œuvres non exposées. C'est une aventure unique, à ce degré, et qui pose plus que toute autre la question difficile de la recherche de la vérité dans la critique d'art.

Le sonnet d'Auguste Barbier apporte le témoignage le plus éloquent de l'apogée d'une renommée populaire :

.....

*O nourrice de l'art! o mère de l'étude!  
 Tu reçus dans tes bras le grand Dominiquin;  
 Et sur le noble cœur rongé d'inquiétude  
 Tu versas à longs flots ton calme souverain.  
 Hélas! pour lui le ciel fut longtemps sans lumière,  
 Bœuf sublime, à pas lourds il creusa son ornière  
 Aux cris des envieux hurlant à son côté :*

*Mais à son lit de mort, comme au vieux Saint Jérôme,  
La gloire ouvrit pour lui le céleste royaume  
Et lui donna le pain de l'immortalité.*

.....

Ainsi, en 1830, Barbier exaltait l'immortalité d'un artiste qui allait tomber dans l'oubli.

Notons que cette image du « bœuf sublime » est attribuée par le Malvasia non pas au Dominiquin, mais à Louis Carrache; Barbier avait-il lu la *Felsina pittrice*? Ou bien, est-ce un hasard que de retrouver la même image?

Un écrivain italien qui n'était pas historien d'art, mais juriste et philosophe, Mario Pagnano, mort sur l'échafaud en 1799 au retour des Bourbons dans la république de Naples, avait écrit que le Dominiquin était le peintre le plus aimé : « Le Dominiquin qui, dans l'expression des sentiments, dépassa tous les peintres, intéresse plus que les autres, les spectateurs. »

Si le Guide voit ses succès toujours renouvelés dans la foule, le Dominiquin, « le grand Dominiquin » de Barbier a vu la gloire disparaître, et « les spectateurs » d'aujourd'hui seront étonnés de cette primauté, après tout assez récente.

En 1824, le frère de Meyerbeer, le poète Michael Beer écrivait un conte satirique, contre les admirateurs allemands des primitifs, et renouvelait l'expression de son admiration pour les chefs-d'œuvre des Carraches et du Guide. Chose curieuse, cette mode des primitifs en 1824 exaltait bien Giotto, mais regardait comme des primitifs naïfs et touchants les artistes les plus proches de Raphaël — le Perugin, le Pinturicchio, Francia. Pour cette époque l'erreur de Raphaël avait été de s'éloigner de la « simplicité » de son maître, ce que nous avons aujourd'hui de la peine à comprendre.

Ainsi, au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle en Italie, un peintre qui faisait l'éducation du peintre puriste Paolo Minardi, voulait le détourner des Carraches, mais au profit de peintres qui aujourd'hui subissent la même éclipse que les Carraches eux-mêmes : le Francia et Andrea del Sarto : « Il vaut mieux, lui dit-il, une œuvre du Francia que cent des Carraches, et tu verras bien autre chose au cloître de l'Annunziata à Florence. »

En 1904, Maurice Maeterlinck (Vue de Rome, dans *Le double jardin*) mettait encore les Carraches au premier rang des artistes de tous les temps qui aient été en harmonie avec la ville éternelle : « Les artistes dont l'esprit était naturellement en harmonie avec celui qui préside aux destinées de la ville éternelle : Jules Romain, les Carraches, quelques autres, mais surtout Raphaël et Michel-Ange... »

Un écrivain ami de Taine, de Stuart-Mill, d'Anatole France, destiné à répandre dans les pays scandinaves tout ce qui était nouveau en son temps, Georges Brandès, essayait bien de se soustraire à l'admiration pour le Guide, mais écrivait tout de même : « Je n'avais jamais pu souffrir le Guide : cependant, ces anges jouant dans la chapelle de Saint-Grégoire me transportaient à la plus grande admiration, et c'était



pour moi une satisfaction spéciale de la communiquer à la sensibilité ouverte d'une jeune concitoyenne » (*Souvenirs*, 1907) : voici donc percer une admiration pour une œuvre, chez un homme qui ne goûtait pas le Guide en général mais qui était repris par son charme.

Où nous arrêterons-nous ? Parmi tous les historiens d'art, Berenson (*Esthétique*, 1948) est celui qui est resté le plus fidèle à l'ancien point de vue sur les Carraches et le Dominiquin, comme étant les peintres qui ont donné le paysage à l'humanité, et surtout sur le Guide : « Le Guide aussi est parfois un illustrateur dans le sens le meilleur du mot, comme dans *Atalante et Hyppomène*, dans le *Samson* et dans le *Massacre des Innocents*, dans ces chefs-d'œuvre des galeries de Naples et de Bologne, et encore plus dans cette radieuse composition qu'est l'*Aurore* de Rospigliosi. »

En réalité, le grand public n'a jamais cessé d'admirer de la même manière l'œuvre des Bolognais, et la critique se reprend de temps en temps à admirer ; il y a eu un changement complet dans la façon de voir : pour Winckelmann et Goethe, pour les biographes et panégyristes de Canova, les Carraches, le Guide et le Dominiquin n'étaient pas baroques. Un excellent historien de la littérature tel que Jonas Fraenkel (*Goethe und die Kunst des Barock, in Dichtung und Wissenschaft*, 1954) ne parvient plus à reconstruire cela, et confond les louanges de Goethe pour les Bolognais et son attitude envers le baroque, ce qui complique tout. Depuis le tournant de la grande exposition de la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle à Florence, en 1922, c'est le Caravagisme qui prime officiellement ; et les Bolognais peuvent être plus ou moins appréciés, plus ou moins jugés comme des éclectiques ou des imitateurs ; personne ne songe à les voir en dehors du baroque et contre lui. Pourtant, tous les amateurs du classicisme et du néo-classicisme des deux siècles passés pensaient ainsi. Le baroque, c'était surtout le Bernin, Borromini, le Caravage, Magnasco : jamais les Carraches et leurs élèves. En ceci, je crois que tout le monde était d'accord. D'ailleurs, les grands admirateurs des Grecs et des Latins, aimaient le *Laocoon* et tous les Alexandrins autant que les statues de l'époque de Périclès, et n'y voyaient rien qui ressemblât au baroque. Goethe pouvait exercer son intelligence à une certaine appréciation du baroque ; mais cela ne regardait évidemment pas les Carraches, qui restaient pour lui, comme pour tout son temps, ou bien les derniers enfants de la Renaissance, ou bien même des néo-classiques.

Goethe, dans une lettre à Zelter, qui était musicien, rapproche les Carraches de Leo et Durante, se montre en même temps conscient, en 1831, de cette mode hostile aux Bolognais que Michael Beer venait de persifler : il part de son admiration sans réserve pour un dessin d'Annibal Carrache et prend position pour le défendre : « ... On ne demande pas mieux. Ceci n'est pas compris par nos tout derniers aristocrates de l'art (Kunstaristokraten) qui aiment à prendre une position dédaigneuse tout à fait absurde vis-à-vis de cette famille hautement estimable et son influence ; et pourtant ce sont eux les Leo et les Durante de leur art et de leur temps. » Il est curieux d'ailleurs que, dans un propos avec Eckermann, en 1829, Goethe *osait* (es ist ein wenig

kühn) dire qu'il regardait les Carraches comme des grands artistes, des grands maîtres et chefs d'école, mais il pensait qu'ils n'avaient pas eu beaucoup d'esprit : « Aber ich könnte nicht sagen, dass sie eigentlich gewesen, was man *geistreich* nennt. » Ainsi, même Goethe, révisait « audacieusement » l'admiration sans borne portée aux Bolognais. D'ailleurs, à Cento et à Bologne, Goethe a senti quelque chose qui n'allait pas. Il a été pris, mais il a regretté que ces compositions lui fussent étrangères. Les sujets le dégoûtaient, tandis qu'il était impressionné par l'art, en 1786, dans ce voyage d'Italie qui l'a tant enrichi.

Le fait que Goethe, venant du Nord, se soit arrêté à Cento, patrie du Guerchin, est déjà assez éloquent. Aujourd'hui, le musée de Cento s'est enrichi des fresques du Guerchin jeune, qui auraient beaucoup plu à Goethe : et pourtant, Cento n'est pas sur l'itinéraire habituel des voyageurs.

L'aversion pour les thèmes des martyres des Saints, du crucifiement, etc., aurait pu s'allumer ailleurs ; mais Goethe l'a sentie devant les œuvres des Bolognais, car elles lui étaient chères.

Pendant toute sa vie, il est revenu sur ses impressions d'art d'Italie, sur sa sympathie pour le Guerchin, le Dominiquin, le Guide surtout. Il est bien loin d'être un poète qui resterait étranger, au fond, à la peinture, comme Byron, attiré surtout par le côté illustratif d'un tableau. Goethe connaît bien la genèse d'une œuvre d'art, il a pour la peinture la passion d'un homme qui aurait voulu devenir peintre : et c'est ce qui donne tant de poids à son jugement.



Poussin citait le plus célèbre tableau du Dominiquin parmi les deux chefs-d'œuvre de la peinture. Louis XIV emportait toujours avec lui dans ses déménagements, parmi tous ses trésors qu'il aurait pu choisir, quelques toiles du Dominiquin.

C'est peut-être une admiration commune pour l'école de Bologne qui lie le néo-classique Louis David aux peintres du siècle qui l'ont précédé. Nulle part les Bolognais n'ont eu un retentissement aussi grand qu'en France.

Sur le Guide, le jugement de Cochin n'est pas fuyant, mais fixe, pour ainsi dire le sommet de la peinture : « Le Guide a réuni toutes les parties de la peinture, et l'on peut dire que ses principaux tableaux sont plus tableaux (s'il est permis de se servir de cette expression) et plus complets en tout qu'aucun de ceux des peintres qui ont existé avant et peut-être depuis lui. » Voilà un éloge qui est net. Et si nous pouvons sentir la critique contemporaine assez éloignée de Cochin, nous ne pouvons tout de même nier que dans cette idée des tableaux qui sont « plus tableaux », c'est-à-dire d'un peintre qui est tout à fait peintre, il n'y ait une attitude qui nous semble très « moderne », très proche enfin des remarques d'aujourd'hui. On le dira plutôt pour le trait de pinceau de Frans Hals, pour la fraîcheur de Goya et de Manet, mais enfin la phrase « ses tableaux sont plus tableaux (s'il est permis de se servir de cette expression) » est dictée par une sensibilité qui n'est pas étrangère à notre temps.



Cochin disait qu'il y aurait peu d'artistes qui, en se souvenant du plaisir causé par les tableaux du Guide, ne préféreraient pas les siens; mais le plus curieux, c'est qu'entre tous les tableaux du Guide, il choisit comme le meilleur le *Saint Pierre consolé par Saint Paul* qui est à la pinacothèque Brera à Milan, et qui n'est certainement pas un tableau éblouissant : il n'a pas la finesse exquise de certains détails de peinture légère du Guide, c'est un tableau que l'on peut, à notre époque, ne pas remarquer.

L'Albane, d'ailleurs, fut avec les autres peintres de Bologne, admiré sans limite. On trouve chez un commentateur d'Homère l'expression de grâce riante rapprochée d'un tableau de l'Albane : tant l'Albane représentait le sommet de la grâce gentille et plaisante.

Un critique musical célèbre, Carpani, a cru pouvoir instituer des parallèles entre les grands peintres et les compositeurs admirés de son temps, d'ailleurs aujourd'hui moins connus que beaucoup d'autres.

Carpani voyait dans le siècle qui s'était achevé le siècle d'or de la musique. Guido Reni était donc comparé à Paisiello, Annibal Carrache à Salieri.

Mais en France, Michelet ne cesse d'admirer les peintres bolonais au premier rang; et même André Lhote rappelle, en 1935, quelques tableaux d'Annibal Carrache et du Dominiquin parmi ceux « qui éclipsaient toutes les collections du Louvre, si l'on daignait — ce serait un jeu — les rendre à leur fraîcheur première ».

Taine a repris le débat de la rivalité qui, de son vivant, avait dressé les partisans du Dominiquin contre ceux du Guide, plus brillant et victorieux.

Taine reprend cette idée. Contre le Guide, il loue le Dominiquin, et il s'arrête sur son séjour à Bologne : « Le talent surabonde, il y a dans toute cette œuvre de la richesse, de la vérité, de l'expression; Dominiquin est un vrai peintre, il a senti, il a cherché, il a osé, il a trouvé! Quoique né dans un temps où les types étaient connus et classés, il a été original, il est revenu à l'observation, il a découvert une portion ignorée de la nature humaine. » La sincérité, le naturel du Dominiquin touchent Taine à une époque où partout la révision de cette gloire a été faite : Dominiquin lui apparaît moderne et vivant, en 1864, et c'est ce retour polémique en faveur de l'un contre l'autre des Bolonais, qui démontre combien certaines qualités sont toujours près du cœur des écrivains.

Nous pouvons mesurer, il me semble, la déchéance de l'école bolonaise dans le jugement populaire, en prenant comme exemple le *Petit Larousse* : dans l'édition de 1892 nous trouvons une quantité de tableaux de l'école bolonaise nommés à part. Or, la plupart ont disparu dans l'édition de 1930, bien que l'édition soit enrichie.

Par exemple : *Sainte Pétronille (l'inhumation de)*, chef-d'œuvre du Guerchin, au musée du Capitole, grande et belle page, d'une composition originale et hardie n'est que dans les éditions de l'autre siècle.

Le *Larousse* suit lentement, avec grand retard, l'orientation de la plupart des critiques : et ainsi fait, après tout, le public.

Le public pourra goûter plus ou moins spontanément, de cœur, les œuvres d'art

qui lui sont présentées; mais ce ne sera pas le grand public qui pourra décider de mettre au premier rang dans l'histoire de l'art tel peintre ou tel autre. Comment donc expliquer cet immense succès de l'école bolonaise? Je crois que tout le monde est d'accord aujourd'hui pour reconnaître une certaine exagération dans le rang donné à des œuvres d'ailleurs assez inégales.

C'est que l'on respectait le nom et la personnalité des artistes. A la source de cette grande gloire des Bolognais, il y a, je crois, deux faits qui sont en partie liés l'un à l'autre.

Le fait principal est que ces peintres ont eu, de leur vivant, en Malvasia et en Bellori, des critiques et des historiens d'une exceptionnelle valeur, d'une extraordinaire puissance de persuasion et autorité. Ce sont Malvasia et Bellori qui ont établi la renommée de ces peintres, qui ont donné une telle clarté à leurs intentions, à leur « érudition », par-delà leurs œuvres. A côté de cela, et à l'origine même de l'œuvre de ces deux éminents écrivains, il y a eu un fait qui n'avait jamais existé avant pour un groupe d'artistes : les Carraches et leurs élèves sont des peintres entrés pour la première fois dans la société cultivée de Bologne et de Rome, à côté des savants, des amateurs, des nobles. Une personnalité comme celle d'Annibal devait avoir un immense rayonnement.

Les œuvres pouvaient manquer d'unité, l'unité était dans la personnalité cultivée, consciente d'elle-même. Cela eut pour conséquence une situation différente pour ces artistes, de celle des peintres précédents, même celle de la société de la Renaissance. Au moment d'obtenir d'eux une œuvre à laquelle ils tenaient, un pape pouvait être patient avec Michel-Ange, un empereur obséquieux envers le Titien, un roi poli avec Léonard; mais cela n'était pas, après tout, très différent de la soumission envers les caprices et les exigences d'un cuisinier, lorsque l'on avait besoin de lui. La profession de peintre, en tant que telle, restait celle qu'elle avait été pour Plutarque : une profession qui n'excitait pas d'émulation parmi les auteurs, malgré l'admiration pour les œuvres.

Les Carraches entrent dans la conversation des grands, des docteurs, des poètes. Pour la première fois, ils instituent un débat sur l'art. C'est cette autorité des hommes qui a tellement rehaussé l'appréciation que l'on a portée sur eux et ce rang, une fois obtenu, a été maintenu pendant des siècles : d'autant plus, certainement, que les qualités de quelques œuvres étaient faites pour plaire à la foule.

On s'est trompé en attribuant aux Carraches et aux Bolognais un éclectisme qui était, en théorie, très répandu pendant ces siècles, et qui n'existe pas tellement dans leurs œuvres. Les idées exprimées dans un sonnet d'Augustin Carrache ont été exprimées, de la même façon, par tant d'autres. Au contraire, nous savons que le Dominiquin, justement, s'élève contre la combinaison de qualités inconciliables. Dans une lettre à M. Francesco Angeloni, il remarquait : « Je ne sais si c'est Lomazzo qui écrit que le dessin est la matière, et que la couleur est la forme de la peinture; il me paraît tout le contraire... Il dit encore que pour faire un tableau parfait d'un Adam et Eve,



il faudrait qu'Adam fut dessiné par Michel-Ange et coloré par le Titien, l'Eve dessinée par Raphaël et colorée par le Corrège : maintenant Votre Seigneurie peut voir où va tomber celui qui se trompe dans les premiers principes. » Le ton, avec lequel ceci est écrit, montre que ces idées n'étaient pas aussi courantes qu'on l'a dit parmi les élèves des Carraches; sans cela, le Dominiquin n'aurait pas pu être si bref dans l'évidence de son raisonnement.

Il ne s'agissait donc pas d'un éclectisme primaire chez les Bolognais, mais d'autre chose : on aimait une variété contradictoire d'expressions dans les parties d'un même tableau, on aimait une variété de style dans les œuvres du même auteur, tandis que la grande personnalité sérieuse et cultivée donnait à toutes son prestige.

Goethe, à propos du poète Uhland qui ne lui paraissait pas un grand poète, disait justement que les effets doivent avoir toujours une cause, et qu'un succès oblige à rechercher quelles valeurs l'ont créé. Or, le succès de l'école bolognaise, qu'è personne sans mensonge ne peut minimiser, oblige à en rechercher les causes.

Pourquoi le grand romancier Jeremias Gotthelf n'a-t-il encore obtenu le rang qui lui est dû en dehors de la Suisse? C'est qu'il n'a pas trouvé le critique de renommée mondiale, qui lui ait donné, décidément, la place d'honneur à côté d'un Cervantès ou d'un Tolstoï.

Pourquoi cette immense gloire des Bolognais? parce que le rang établi par les premiers écrivains, à une époque où la langue italienne était comprise partout par les amateurs d'art et les gens cultivés, n'a plus été mis en question, jusqu'à ce que le goût, et la redécouverte des grands maîtres plus anciens ou d'autres écoles, ait détourné nettement de ce style. Les peintres, les poètes, les philosophes, ont tous suivi, ont tous accepté le principe qui mettait les Bolognais si haut.

Il faut, pour les Bolognais, donner une place éminente aux travaux de M. Denis Mahon dans cette réhabilitation.

Les deux grands articles qu'il a publiés dans la *Gazette*<sup>1</sup> au sujet de l'exposition Carrache à Bologne ont fait époque et ont marqué le retour des amateurs et des critiques vers ces artistes. M. Denis Mahon avait pris une part active à la préparation de cette exposition et de son catalogue.

La conscience critique, la souplesse de jugement ne peuvent pas être uniquement la part des spécialistes : le débat doit passionner tous ceux qui veulent voir l'essence des choses et se placer plus haut que la mode du jour.

G. L. L.

SUMMARY : *The success of the Carracci and the Bolognese school.*

The story of the success of the Carracci and the Bolognese school is one of the most astonishing and outstanding known. A painter like Constable greatly admired the landscapes of Guido Reni. For Winckelmann, the father of Neo-classicism, Michelangelo seemed insignificant when compared with Guercino. Auguste Barbier sang the eternal glory of Domenico Zampieri, won after his death, and this just on the eve of his decline. This disturbing and bewildering phenomenon, followed by the opposite reaction, proves, first of all, that firm, earnest criticism such as that of which the Bolognese painters formed the subject during their lifetime, has a very lasting and far-reaching effect. Furthermore, their reputation as cultured men was greatly appreciated in Bologna, and left a memory and esteem that lived on after them, and remained untarnished throughout two centuries.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, avril, mai-juin 1957

# JOSHUA REYNOLDS AS ARBITER OF TASTE

BY GEORGE BOAS

**T**HOUGH some paintings of Sir Joshua Reynolds are no longer in fashion, his opinions on art are still worth studying. For in the first place he is one of the few important painters whose views on art have been published in some detail. He delivered a series of annual lectures as President of the Royal Academy in which he laid down certain principles which were listened to with respect not only by students in the school, but also by the general public. He was closely associated with the circle of Samuel Johnson, a circle which encompassed such men as Goldsmith, David Garrick, Burke, and even Gibbon, whose ideas were always influential and constituted an authoritative body of doctrine. If one were to look for one group of men whose ideas might be thought of as representative of their time, it was the members of Johnson's Club. This does not mean of course that every Englishman between 1764 and 1784, the year of Johnson's death, agreed with every opinion coming from the *cenacolo*. But it does mean that these closely associated and eminent minds turned into a symbol of the age, much as the Encyclopedists did in France. Reynolds as one of them was bound to absorb many of the ideas in circulation, and when he expressed them in writing, they took on the importance of the whole society<sup>1</sup>. He was, says Boswell<sup>2</sup>, Johnson's *dulce decus*, "with whom he maintained an uninterrupted intimacy to the last hour of his life." And Johnson is reported to have said of him, "I know no man who has passed through life with more observation than Reynolds<sup>3</sup>." This was high praise coming from one whose own powers of observation were far from dull and whose fondness for painting was notoriously lukewarm. One should expect then that Reynolds's comments on art would be of that type which is associated with the Age of Reason and moreover that they would be considered to be just as authoritative in their field as Johnson's were in the field



of literature. Moreover his *Discourses* were delivered over a period of a quarter century and naturally to a succession of art students and connoisseurs<sup>4</sup>. As President of the Royal Academy during this time, he enjoyed great prestige. He was without doubt the leading British painter, rivaled only by Gainsborough, and this very position was bound to make the public listen attentively to what he had to say. Finally his *Discourses* went through edition after edition, of which a half dozen at least were in popular reprints, such as the Students' Classics, the Camelot Classics, and the Everyman Library. We may then conclude that he has been read for well over a century<sup>5</sup>. With this as preface I should like now to examine a few of his principles.

In the first place it would be to our purpose to discover as precisely as possible just what he himself meant by Taste. His definition is deceptively simple. "We apply the term Taste," he says, "to that act of the mind by which we like or dislike, whatever be the subject<sup>6</sup>." This would seem to allow for no distinction between good and bad taste, but Reynolds followed his definition by pointing out that human beings have a natural taste, or liking, for the truth, and presumably an equally natural dislike for falsity. Let no one think that the word "truth" here is equivalent to "what one believes to be true." Not at all. To Reynolds there is such a thing as *The Truth*, determined regardless of opinion by the facts, and which men are equipped to apprehend. It is this truth which is liked. It is found in three contexts: in logical consistency, in the resemblance between the picture of anything and that of which it is the picture, and finally in what I can only call the harmony of a design, vague as that phrase is. Reynold's own example is the "relish" which we have in musical harmony. Why three such different things should all be called by the same name, I have no way of knowing. At any rate he believes that we are naturally attracted to all of them, that our attraction to them is manifested by our liking them, and that when we do like them, we have good taste.

Moreover, to his way of thinking these things are fixed by laws in the making of which we play no part. He overlooks, as all his contemporaries did, the arbitrariness of our logical premises, the contribution of the human eye to representational accuracy, and the conventionality of the occidental scale in music. He is not to be accused of narrowness of mind or cultural provincialism on that account, for no one, as far as I know, thought that the axioms of geometry were other than self-evident until the development of the Non-Euclidean geometries. Everyone took it for granted that the human eye, when it compares a picture with its subject-matter, was, so to speak, neutral; it simply looked and saw what was there. And to this day the crude superficial look of things is spoken of as their real nature by those who are ignorant of both psychology and physics. That is to say by most of us. And finally that our scale is based on a series of whole tones and two half tones, omitting all the intermediate notes, is seldom thought of as anything other than rooted in the nature of things. Hence Taste for Reynolds was a faculty which we have of getting more

intimately acquainted with both the substance and structure of the universe and, with that optimism which characterized so many of his contemporaries, he took it for granted that we enjoyed it. It has seldom occurred to people that the truth is repulsive or even discouraging.

Now if we actually have this faculty, then it is clear that our first look at a work of art need not be pleasant at all. For if our pleasure arises from our apprehension of the three things listed by Reynolds, we may have to study the work of art for some time before seeing them. Reynolds himself admitted that when he first went into the Vatican, he was not particularly struck with the beauty of the Raphael frescoes. — In a manuscript found among his papers and which his first biographer says was the



FIG. 1.—Sir Joshua Reynolds, President of the Royal Academy, engraving by S. W. Reynolds after C. F. v. Brola  
B. N., Est. Phot. E. Mas.

first draft of a discourse which he never delivered (I, 62), he points out that people frequently walk through the *Stanze* and as they are leaving ask the guard where the Raphael paintings are. When he discovered this, he continues, it was a great relief to his mind, for he too had not been impressed by them and he found that the only people who went into what he calls “instantaneous raptures on first beholding them” were visitors whose “natural imbecility” made them incapable of really appreciating them. “My not relishing them as I was conscious I ought to have done was one of the most humiliating things that ever happened to me. I found myself in the midst of works *executed upon principles with which I was unacquainted*—I felt my ignorance, and stood abashed” (*italics in text*).



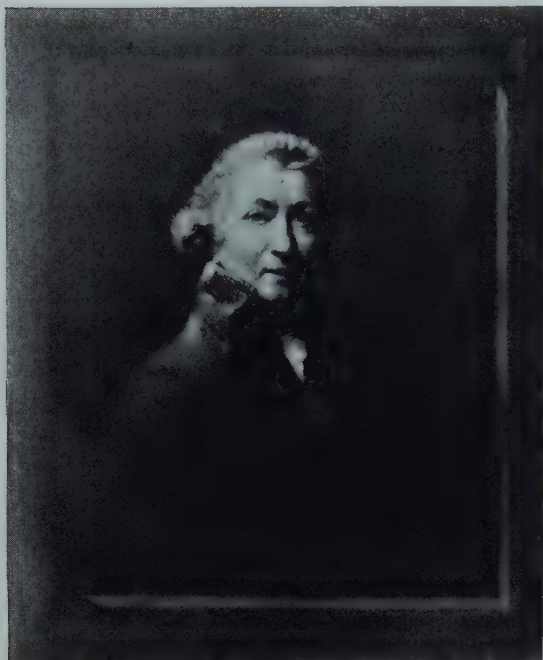


FIG. 2.—Sir Joshua Reynolds, Late President  
of the Royal Academy, engraving  
by C. Kirkley after Reynolds. B. N.,  
Est. Phot. E. Mas

The idea then that great works of art hit the observer with an immediate impact like an electric shock is far from Reynolds's thoughts. On the contrary there is a need for knowledge if one's taste is to be released and give one the pleasure which human nature is supposed to feel upon the sight of truth. This form of knowledge he calls "reason." It is reason which discovers logical consistency, correct representation, and the harmony of forms. I hope I am not too pedantic in pointing out that the English word "taste" is derived from the mediaeval Latin *tastare* which survives in the French *tâter* and that it does not mean simply to perceive the savor of something but to feel something as a doctor feels one's pulse or as a sculptor feels the surface of his clay figure. It involves the kind of exploration and discovery that a wine-taster or a tea-taster might make. It con-

fers knowledge, not merely sensory apprehension. And this faculty of reason for Reynolds discovers those rules which he says (I, 414) are invariable and "fixed in the nature of things." This is a view which goes back at least to Aristotle for whom there were two sets of events, those which occurred in a regular and invariable manner and which he called natural, and those which occurred in a random and unpredictable manner which he called fortuitous or chance events. The latter were the events which we meet with in our ordinary daily life; they are found in the realm of uncriticized observation. The former, which have to be discovered by the reason or by what we would call by the methods of science, were the order of nature. My generation was brought up to believe that nature is always uniform, but of course it was always nature as found in the laboratory or in books. The notion that chance events were just as real as regular events, or if not so real then at least as common, seems to have dropped out of sight during the Italian Renaissance. But it was not completely lost. To a man like Leonardo da Vinci, for instance, whose interest in natural science needs no proof, it was possible to hold both to the regularity of nature and to its irregularity and diversity. We find that restless mind noting<sup>7</sup> that nature produces a variety of forms which the would-be painter should observe and again writing the axiom that "everything desires to remain in its own state" (II, 236), an axiom which was a commonplace throughout the Middle Ages. Though

he maintains that a painter ought to copy nature (II, 250), yet he also gives directions for modifying the appearance of things, not to make them more natural, but to make them more graceful (II, 245) or in higher relief (II, 248). On the one hand he says that experience teaches us the rational ways of nature (I, 69); on the other he says that "nature varies its factors according to the variety of the things it desires to produce in the world" (I, 327). This attitude which seems inconsistent loses its inconsistency when one remembers the two concepts of nature which are involved. Nature in the scientific sense is the set of laws which describe the operations of the order of nature, the way bodies fall, eggs germinate, chemicals combine. Nature in the other sense is the sights and sounds, the look of things, the apparent irreconcilable diversity of human experiences. No one can see the hydrogen and the oxygen in the invisible molecules of water; water outside a laboratory, water as we drink it, see it flow, look at it, is a more or less colorless liquid and not two gases. Which level we shall call nature is simply a matter of choice and tradition. But if we call them both by the same name, we shall either be dismayed by their disharmony or delighted by it according to our temperament.

Reynolds was well aware of this. He clearly sees that there is a conflict between undisciplined experience and science. He prefers to use the word "nature" to name only that which is invariable and universal, in which usage he is in the Aristotelian tradition. He grants that in our rough and ready experience we run into shapes which are deformed and peculiar. But he will call the "general idea" by the sacred name of nature (I, 415). That is why he can say that a painter ought to copy nature and yet not copy everything whether deformed or not. If this were not so, he argues (I, 415), Rembrandt would have a higher rank in the hierarchy of painters than Raphael, which to him is a manifest absurdity. If this seems shocking, it should be recalled that Rembrandt got only 50 points on the scale of Roger de Piles, compiled 67 years before the discourse of Reynolds

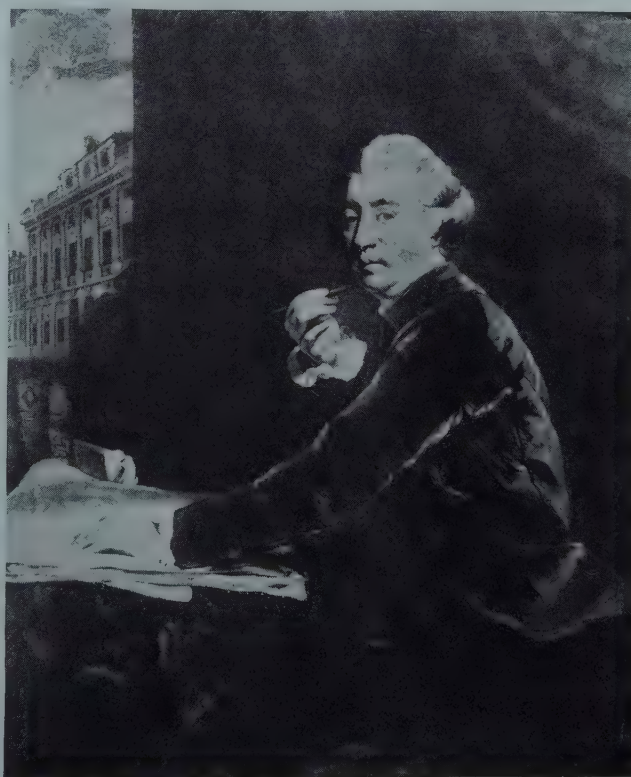


FIG. 3.—Sir William Chambers, mezzotint  
by V. Green after Reynolds. B. N., Est. Phot. E. Mas.



was delivered, whereas Raphael got 65. Rembrandt was especially deficient in drawing, it appears. Reynolds does not deny that men differ in their looks from one another, but, he says, "How can that be the nature of man in which no two individuals are the same?" The two great errors of art criticism, he continues, are that "of thinking taste and genius to have nothing to do with reason, and that of taking particular living objects for nature" (I, 423).

It may be worth pointing out that within seventy five years Courbet was propagating a doctrine exactly the reverse of this and maintaining that everything was as beautiful as everything else and shortly thereafter Renoir was saying that nature was always irregular. "Observers, says Renoir, "know in effect that, in spite of the apparent simplicity of the laws which preside at their formation, the works of nature are infinitely varied, from the most important to the least, of whatever type or kind they are"<sup>8</sup>. Whether the varieties of appearances are really all equally beautiful, we need not discuss, but that they are very great is undeniable. Unfortunately for one who believes in natural regularity, we see irregularity. We know that human faces and bodies are all constructed according to one constant pattern; but we do not see the pattern; we see deviations from it. We recognize people by their looks, as we say, and we also maintain that only a few men, such as identical twins and doubles, look alike. Neither Reynolds nor anyone else, as far as I have discovered, ever denied this obvious truth. How then is a painter who in some sense of the word has to paint what he sees going to avoid painting these deformities and irregularities? It is all very well to say with Reynolds that though there are no two human forms alike, "yet there is a general similitude that goes through the whole race of mankind; and those who have cultivated their taste, can distinguish what is beautiful or deformed, or in other words, what agrees with or deviates from the general law of nature" (I, 423). But if



FIG. 4.—Mrs Siddons, engraving after Reynolds.  
B. N., Est. Phot. E. Mas.

the painter is to reproduce this general idea, what will he have beyond a hieroglyph, a sort of "stick-painting" with a circle or oval for head on top of a cylindrical trunk and lines representing the arms and legs? Can he actually see what all men have in common or does he discover it after long reflection on what he sees?<sup>9</sup>

It is the latter solution which is that of Reynolds. As early as the *Third Discourse* (1770) he had said that "Nature herself is not to be too closely copied" (I, 329). But here he means by nature the things which we see. In that speech he reverted to the Neo-Platonism of Proclus, though he might just as well have turned to the master of Proclus, Plotinus, and he quoted the famous passage in which Proclus says that when Phidias carved his head of Zeus, he "did not copy any object ever presented to his sight, but contemplated only that image which he had conceived in his mind from Homer's description" (I, 331). But here the painter had a verbal description to guide him. Later, in the *Thirteenth Discourse* (1786) he dropped his Neo-Platonism and gave another account of how art departs from nature. In this Discourse he first points out that there is a faculty which is superior to reason and which he calls a sort of intuition which goes to a conclusion at once without proceeding through "the slow progress of deduction" (II, 62). "A man," he says, "endowed with this faculty, feels and acknowledges the truth, though it is not always in his power, perhaps, to give a reason for it." This faculty may have been what he calls taste in 1776, ten years earlier, but he explains its rise somewhat differently. He now says that the cause of a man's inability to give the reason for his conclusions is that he cannot recollect all the evidence which he has accumulated in the past which would be that reason. His impression of the truth is the result of his past experience. It is a sort of precipitate from all his past experiences and he is not aware of the process by means of which the precipitate was formed. It would seem that Reynolds here is combining two ideas, one, what the Scholastics called the *lumen naturale* and the other the formation of general ideas out of particular experiences. For the intuitive grasp of a truth, the giving of what Cardinal Newman called real assent to it, is of course different from the deductive operation by which the conclusion to which one is assenting is reached. An expert calculator sees the result without going through all the steps which lead up to it, whereas the rest of us have to plod along omitting no step from our calculations. And when the result is reached, we do not give our assent until we have checked and sometimes double-checked. But the second idea is indeed more mysterious. How do we form a general idea of what the human face, for instance, looks like after seeing a lot of faces? I do not mean, How do we know that all men, or practically all, have two eyes, a nose, and a mouth, distributed symmetrically in an oval along a vertical axis? I mean, on the contrary, and this is what Reynolds too had to mean, how do we see this generalized face; what does it look like if it is not a simple diagrammatic drawing, an ideogram? In answering this question, Reynolds does what so many of his predecessors and successors have done, he simply says that we do see it and calls our power by a



special name. He calls it by the twin name of imagination and feeling (II, 63).

Be that as it may, it is this precipitate which now stands for nature in his Discourses. And it is this which the painter is supposed to copy. Because of this view of art he is able to say (II, 64) that painting "is and ought to be... strictly speaking no imitation at all of external nature. Perhaps it ought to be as far removed from the vulgar idea of imitation, as the refined civilised state in which we live, is removed from a gross state of nature; and those who have not cultivated their imaginations, which the majority of mankind certainly have not, may be said, in regards to arts, to continue in this state of nature. Such men will always prefer imitation to that excellence which is addressed to another faculty that they do not possess; but these are not the persons to whom a Painter is to look, any more than a judge of morals and manners ought to refer controverted points upon those subjects to the people taken from the banks of the Ohio, or from New Holland" (II, 64 f.). He seems to have forgotten that taste was originally implanted in all men, whether from the banks of the Ohio or of the Thames.

The man of taste now will be the man of wide experience in art, that is, the man who has looked at and studied a great number of paintings. But it is obvious that before he begins to be a man of taste he will have to know what works of art to look at. For there are and were a tremendous number of paintings in the world's collections which in Reynolds's view are bad. First of all there are the canvases of most Venetians and the Flemish and Dutch genre painters. In this very *Discourse* of which we have been speaking he objects to Jan Steen's *Sacrifice of Iphigeneia* because the "countenances are so familiar, and consequently so vulgar," and also because there is too much finery of silks and velvets in it (II, 69). He has reservations concerning Veronese and Tintoretto (I, 423) because of "their entire inattention to what is justly thought the most essential part of our art, the expression of the passions." Raphael before studying the frescoes in the Sistine Chapel, he says, painted in a "dry, Gothic, and even insipid manner" (Discourse I, I, 307). This dry Gothicism is the manner of Giotto and the other early Renaissance Italians, none of whom the person who would be a man of taste should study. Van Eyck's *Virgin and Child with Saints* in Bruges "does not fail to please" though "the art here is in its infancy"<sup>10</sup> and the Ghent altarpiece is dismissed as containing "a great number of figures in a hard manner," though it is admitted to have "great character of truth and nature in the heads; and the landscape is well coloured" (II, 143). He is willing to grant (*Discourse XII*, II, 50) that Masaccio has grandeur and simplicity but "his manner was dry and hard, his compositions formal, and not enough diversified according to the custom of Painters of that early period." In fact, he says, painting before the time of Masaccio was in a "barbarous state," and "skill in drawing was so little understood that the best of the painters could not even foreshorten the foot, but every figure appeared to stand upon his toes."

Whom then should one study? Raphael and Michelangelo naturally, but also



FIG. 5.—Cleopatra, engraving by Gérard de Lairese. B. N., Est. Phot. E. Mas.

the Caracci, especially Ludovico. The best works of this painter, he says in his *Second Discourse* (1769), "appear to me approach the nearest to perfection. His unaffected breadth of light and shadow, the simplicity of colouring, which, holding its proper rank, does not draw aside the least part of the attention from the subject, and the solemn effect of that twilight which seems diffused over his pictures, appear to me to correspond with grave and dignified subjects, better than the more artificial brilliancy of sunshine which enlightens the pictures of Titian" (II, 323). Salvator Rosa too, though he "has nothing of that elevation and dignity which belong to the grand style, yet has that sort of dignity which belongs to savage and uncultivated nature; but what is most to be admired in him, is the perfect correspondence which he observed between the subjects which he chose, and his manner of treating them. Everything is of a piece: his Rocks, Trees, Sky, even to his handling, have the same rude and wild character which animates his figures" (I, 374).

Reynolds, it may be said without unfairness, had a penchant for certain types of painting regardless of his theories of nature and its uniformity. He was deeply





FIG. 6.—Francis Bartolozzi esq.<sup>re</sup>, engraving after Reynolds, 1788. B. N., Est. Phot. E. Mas.

impressed, as so many of his contemporaries were, by the sublime, the elevated, grandeur, nobility. His constant harping upon the grand style was in harmony with his theories only to the extent that our insight into natural law is itself accompanied by awe. But there is as much uniformity in the laws which describe the formation of sea-shells and the growth of a weed as in those which describe gravitation and the planetary motions. Hence had Reynolds really been as interested in uniformity, as he claimed, he could have found it in any set of natural events. Botany would have done as well as astrophysics. But he feels that landscape, genre painting, animal painting, and what he calls "the French Gallantries of Watteau" (*Third Discourse* (1770), I, 341) are inherently lower in the

scale of aesthetic values than the grand style. The grand style does not depend upon the artist's powers of invention. That, he says (*Fourth Discourse* (1771), I, 345), is "commonly supplied by the Poet or Historian." The best subjects are the "great events of Greek and Roman fable and history." They are "not degraded by the vulgarism of ordinary life in any country." Along with them are "the capital subjects of Scripture history, which, beside their general notoriety, become venerable by their connection with our religion." As in the case of Phidias and his head of Zeus, a poet is called upon to provide the painter with the subject. He does not simply imagine what his picture is to be; he does not invent it in accordance with his dreams; he bases it upon a description given him first in literature. Painting in the grand style is illustration, as he probably thought all painting was, and its grandeur comes from its venerableness. This is apparently not achieved by generalization. And in spite of the painter's reliance on verbal descriptions, he has to discipline himself into not reproducing all the details of the description, or even the characteristic details, as given in his source. For instance, Reynolds praises Raphael (*Fourth Discourse* (1771), I, 348) for not painting *Saint Paul* as he is described in Scripture. Raphael has drawn the Apostles, he says, "with great nobleness; he has given them as much

dignity as the human figure is capable of receiving; yet we were expressly told in Scripture, they had no such respectable appearance; and of St. Paul, in particular, we are told, by himself, that his *bodily* presence was *mean*<sup>11</sup>."

What is one to do when one has no literary source for one's figures? Since the general laws of nature, in order to be general, have to omit details and individual peculiarities, the problem of the good painter is also to omit details and to simplify. Simplification is one of the great standards of perfection in the eyes of Reynolds and explains not only what he likes but what he paints. He criticizes Bernini's *David*, for instance, not because of its formal inelegance or its lack of representational accuracy, but because the sculptor gave the statue "the expression of energy" carving him biting his under lip. "This expression is far from dignified," he says (I, 349). "He (Bernini) might have seen it in an instance or two; and he mistook accident for generality." Again the Venetians are criticized because of their lack of simplicity in color (I, 352). Moreover (I, 354) they crowd their canvases. Veronese would need at least forty figures in a painting; Annibale Caracci thought twelve enough. Titian he is willing to accept as a portraitist because of the "nobleness and simplicity of character which he always gave" his subjects. But his fellow Venetians went in for too florid eloquence, for "a merely ornamental style" which was carried into Flanders by Rubens, into France by Voet (sic), into Spain by Luca Giordano (I, 357). "On the whole," he concludes (I, 363), "it seems to me that there is but one presiding principle which regulates and gives stability to every art. The works, whether of poets, painters, moralists, or historians, which are built upon general nature, live for ever; while those which depend for their existence on particular customs and habits, a partial view of nature, or the fluctuation of fashion, can only be coeval with that which first raised them from obscurity." To attain a representation of general nature, one must omit every particularity. Even Raphael, whom he admires more than any other painter except Michelangelo, sinned in his easel pictures. "He never acquired that nicety of taste in colours, that breadth of light and shadow, that art and management of uniting light to light, and shadow to shadow, so as to make the object rise out of the ground, with the plenitude of effect so much admired in the works of *Coreggio*" (I, 370). If one asks why, the answer is that in his oils, as contrasted with his frescoes, he "embellished his performances more and more with the addition of those lower ornaments, which entirely make the merit of some painters" (I, 369). Presumably if these various painters had omitted more detail, they would have reached that grandeur of manner which in his opinion was unsurpassable.

One obstacle was costume-painting. Now Reynolds's portraits of ladies, as is well known, never give one an identifiable costume. His women seem enveloped in some sort of vague drapery which, I suppose, has an air of majesty but which never reveals much in the way of the dress-maker's craft and also pretty well conceals the figure which it clothes. I hope I am not too cynical if I point out that the latter is due to his self-confessed inability "of drawing the naked figure which



an artist ought to have<sup>12</sup>." We can be charitable at this point and give his own views on the matter. There is a long passage in his *Fourth Discourse* in which he warns the painter who would attain grandeur to avoid distinguishing the variety of stuffs in a costume (I, 350). To such a painter "the clothing is neither woollen, nor linen, nor silk, satin, or velvet: it is drapery; it is nothing more" (*Ibid.*) In his account of his journey to Flanders and Holland (II, 201) he notes a picture by Lairesse, *The Death of Cleopatra*; its style is degraded, he says, by the naturalness of the white satin. Rubens also, whom he usually admires, in at least one picture which he does not name painted drapery which "is not properly historical; the stuff of which it is composed, is too accurately distinguished" (II, 234). And his comment on Du Fresnoy's *Art of Painting*, lines 275-6 of Dryden's translation,

*Not on the form in stiff adhesion laid,  
But well relieved by gentle light and shade*<sup>13</sup>,

runs, "The disposing of the drapery so as to appear to cling close round the limbs, is a kind of pedantry which young painters are very apt to fall into, as it carries with it a relish of the learning acquired from the ancient statues; but they should recollect there is not the same necessity for this practice in painting as in sculpture." The absurdity of flowing or wind-blown clothes in sculpture, especially when they are modern, he had pointed out in his criticism of Bernini in the *Tenth Discourse* (1780, II, 14). What he never seems to have realized is that what Bernini and many other Baroque sculptors were trying to do was to defeat, rather than be defeated by, matter. Stone draperies are of course absurd, if one thinks of them as real draperies, but after all they are no more absurd than draperies made of linseed oil and pigments. And what is this criticism but a return to the idea of art as an imitation of nature in the narrow sense of that word, an idea which he had rejected so strongly? He seems to be saying in effect that good sense tells us that stone cannot flutter; yet if no art imitates nature, and he went to some pains a few years later to prove it, then what is to determine the limits beyond which an artist should not wander?

Amid all these dubitable dogmas there is one which is an astonishing anticipation of a twentieth century principle. It is curious to observe in his comments on drapery how clearly he sees that a work of art establishes a universe of its own, a universe whose laws are not those of the world of physics, chemistry and biology. His insistence that drapery in a painting is not silk or velvet but drapery is in essence the insistence of our own contemporaries that the resemblance of pictorial forms to natural objects is fortuitous. The dignity and majesty for which he was striving may not be the ends which Matisse or Picasso were aiming at, but they were at any rate ends which were to be achieved within the painting by pictorial means exclusively and not through the resemblance between the figures in the work of art and those in everyday life. Had he carried out the implications of this idea, he would have been well in advance of his time. "Imitation," he said (*Tenth Discourse*, 1780, II,

6), "is the means, and not the end of art." Its end is "faultless form and perfect beauty." Our contemporaries might find this language a bit prim, but in those moments when Reynolds is arguing against literal imitation, he considers the painting as a self-enclosed and autonomous being. There is no inner inconsistency in maintaining that a work of art may be both morally edifying, which Reynolds certainly thought it should be, and also a visual pattern to be judged according to whether it produces what he called "a pleasing effect upon the mind" (*Thirteenth Discourse*, 1786, II, 74). For painting is not the only thing in the world which maintains a position in several systems of relationship. A human being, for that matter, may be thought of as a moral influence, a handsome or

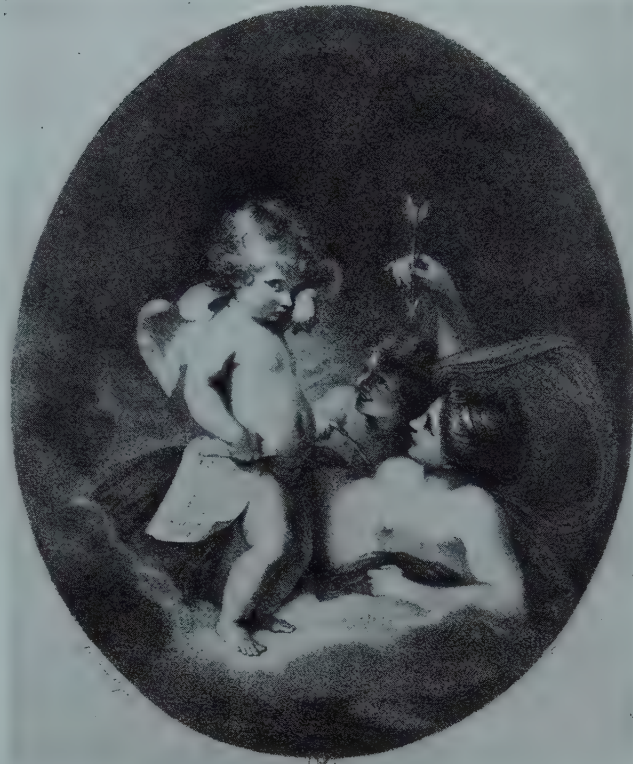


FIG. 7.—Venus Chiding Cupid, engraving after Reynolds.  
B. N., Est. Phot. E. Mas.

ugly person, a good workman, an economic unit, a healthy specimen of humanity, and so on. What is said of him in praise or blame in one of these relations need not be consistent with what is said of him in another. So a picture can be thought of in a variety of ways, as beautifully painted but morally deficient, clumsily painted but religiously pious, badly composed but beautifully drawn, and moreover as literal representation, as allegory, as visual pattern, as illustration to a story or historical event, and the like. There is no legislator that I have ever heard of who has the power to limit our point of view to one of these.

Unfortunately Reynolds was none too precise in his terminology and probably would not have admitted that a picture could be beautiful and at the same time a bad moral influence. But what he warns the students against is not the representation of evil but of meanness and vulgarity. One does not always know just what he means by these words. For instance, in his commentary on Du Fresnoy (verses 121 f, II, 309), which in Dryden's version run

*Nor paint conspicuous on the foremost plain  
Whate'er is false, impertinent, or vain*<sup>14</sup>,

he says, "This precept, so obvious to common sense, appears superfluous, till we



recollect that some of the greatest Painters have been guilty of a breach of it: for, not to mention Paul Veronese or Rubens, whose principles, as ornamental Painters, would allow great latitude in introducing animals, or whatever they might think necessary, to contrast or make the composition more picturesque, we can no longer wonder why the Poet has thought it worth setting a guard against this impropriety, when we find that such men as Raffaele and the Caracci, in their greatest and most serious works, have introduced on the foreground mean and frivolous circumstances. The mean and frivolous circumstances introduced by Veronese and Rubens are easy enough to spot; they are the details which those painters thought added to the richness and interest and beauty of their canvases. As Veronese is reported to have said to the Inquisitors, "If in a picture there is some space to spare, I enrich it with figures according to the stories"<sup>15</sup>. Rubens obviously did the same. But what is mean or superfluous in Raphael is more questionable. At any rate it would not be something which the nineteenth century prudes would have censured on the grounds of its immorality, unless Reynolds was thinking of such a painting as the *Galathea*. He was more likely to think of the mean in the social sense, as when he speaks of the "mean style of the Dutch," who copy a model with scrupulous exactness (Comment on verse 243, II, 322)<sup>16</sup>, for to him human beauty could be found only in Greek sculpture and insofar as a human being's looks departed from that ideal, it was mean. To cite but one example, in his criticism of Rubens's *Pietà* in Antwerp (Chapel of the Gardeners), he says that the "vacant stare" of the Christ Child is "very naturally represented; but it is a mean, ordinary looking boy, and by no means a proper representation of the Son of God." Moreover the Saint John in the same picture is "likewise vulgar" (II, 163).

A careful reader of Reynolds will observe that one of his strongest dislikes is what he calls the dry Gothick manner. This upon examination turns out to be the classic style of painting before, let us say, Michelangelo's *Last Judgment*, which Picasso compared to a sketch by Daumier. It is essentially the coloring of outline drawings. As early as Alberti and as late as John Sloan, artists have upheld this as the correct technique<sup>17</sup>. They have always added other specifications to be sure, but the first task of the painter they thought was to draw his figures in outline and then color them. This was bound to give hard edges when followed literally, edges such as we find in Giotto and later in Ingres. This was the manner which Reynolds criticized as dry, unless I have misread him, and his admiration for Rubens rests largely on Ruben's freedom of brush-work. What objections he has to him are largely directed to his subject-matter, his superfluous ornament, as he put it, and to his illusionistic costumes. How far he would have carried the principle of fluidity, we have no way of knowing. But I think it fair to say that if really pushed to its limits, it would be a description of what actually happened to painting after the time of Delacroix.

Now I am not so foolish as to think of Reynolds as the great-grandfather of

Jackson Pollock. I am simply maintaining that his disapproval of the dry manner was an approval of freely moving color. No one but an historian need be bothered by this, for no painter is going to modify his style because of what the President of the Royal Academy had to say in the 18th century. I am simply pointing to the seeds of a theory, if that metaphor is not too mixed to be intelligible, and nothing more. If Titian and Rubens had been as addicted to writing as Poussin and Ingres were, the whole story would be clearer.

As a last word, let me say that there is very little in Reynolds which would be found today in articles and books on aesthetics. Like most painters who also wrote, he was interested in technique. One finds in him no rhapsodies on form, significant or otherwise, no disclosures of hidden symbolism, not a word about that darling of the aestheticians, creative activity. Painting to him was a craft, a noble craft to be sure, but nevertheless something which could be taught to others and did not come from a supernatural source. As a practitioner he has of course lost almost all attraction for the twentieth century but as a critic and arbiter of taste for his own time, he still has something to say to us. For we are all too apt to judge pictures by our own standards and forget what they stood for when they were painted. Reynolds as a representative Englishman of the intellectual classes tells us what was admired in his day and thus illuminates some of the problems which we often fail to see. He was moreover very well balanced in his judgment, showing both sides, the bad as well as the good. His interests were not ours, but that there can be diverse interests in art is a lesson which we would do well to remember.

G. B.

#### RÉSUMÉ : *Joshua Reynolds arbitre du goût.*

Si Reynolds n'est plus toujours à la mode comme peintre, ses idées sur l'art ont encore une certaine importance. Cette importance tient aussi bien à leur côté historique qu'à leur côté critique. Ami intime de Samuel Johnson et faisant partie de cette coterie anglaise qui fut d'une si grande influence dans le monde de l'intelligence du XVIII<sup>e</sup> siècle, les *Discours* de Reynolds furent lus et relus pendant près d'un siècle.

Nous y trouvons non seulement des commentaires importants sur l'art de peindre mais l'évolution d'une théorie très savante de l'Art. Cette théorie nous indique le rôle du Goût dans la recherche de la Vérité, et nous ne sommes pas surpris à cette époque de voir que c'est la Raison qui nous permet de découvrir les règles « immuables de la nature des choses. » Ceci nous mène à la tradition aristotélicienne avec sa conception d'une *Nature* invariable, universelle, pour qui les variations individuelles sont des accidents.

Il est assez aisé de voir comme quoi l'art admiré par Reynolds sera la peinture et la sculpture d'aspect noble et sublime, représentant les grandes époques de l'Histoire et de la Religion. Mais nous trouvons également autre chose : le sens de la « belle peinture », de la matière souple et de la composition simplifiée. L'art ne doit jamais être une copie de la nature, mais une adaptation selon les lois des connaissances approfondies qui permet au peintre d'abandonner les détails multiples et insignifiants.



## NOTES

1. We may quote the book on *Sir Joshua Reynolds* by Sir Walter Armstrong, 1905, p. 213: "The fame of Sir Joshua Reynolds' *Discourses* is at first sight a little difficult to understand. For a hundred years it has been the fashion to treat them as models of literature and monuments of critical profundity." It is known that William Blake was strongly opposed to Reynolds' opinions and declared that anyone who wished to impose his views on an artist was a criminal (see Gillchrist, *Blake*, I, 305-316); Blake annotated a copy of his *Discourses*. The biographer quotes a meeting of the two men and the following exchange of words between them: "Well, Mr Blake, I hear you despise our art of oil painting." — "No, Sir Joshua, I don't despise it, but I like fresco better."

2. *Life of Johnson* (Everyman Edition), volume I, page 144.

3. *Ibid.*, volume II, p. 321.

4. One of Reynolds' *Speeches* (January 2nd 1769) was translated into French in the same year and printed by M. Lambert (16 p.). Its interest for the pedagogy of art is stressed in the *Année Littéraire* for 1769 (V, 211-216) by Fréron, who finds in it "some ideas which might be suitable for our free Art Schools".

Professor Edgar Wind published a curious note: *A lost article on David by Reynolds* in the *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* (V, 223-4).

5. Reynolds' *Discourses* may be consulted in the edition by Ed. Malone, London, 1819 (with Malone's corrections that had been published in 1809 and with a review by Joseph Farington); The *Bibliography of British History, the Eighteenth Century*, by Stanley Pargellis and D.J. Medley (1951) also mentions the H.W. Beechey edition (1852), as well as the editions by Roger Fry (1905, "instructive but marred with some serious misreadings") and by Louis Dimier (Paris, 1909). It refers the reader for a study of Reynolds as a writer to Frederick Whitley Hilles, *The Literary Career of Sir Joshua Reynolds*, Cambridge, 1936, to the *Letters of Sir Joshua Reynolds* edited by Fr. Whitley Hilles, Cambridge, 1929 and naturally to *Reynolds* by M. Ellis K. Waterhouse, 1941.

Last ed. of the *Discourses*: Sir Joshua Reynolds, *Discourses in Art*, ed. by Robert R. Wark, San Marino, the Huntington Library, 1959, 321 p., 24 pl.

6. *Discourse VII*, December 10, 1776. I use the Bohn Library edition of *The Literary Works of Sir*

*Joshua Reynolds*, London, 1883. This quotation will be found in Volume I, p. 412. Hereafter all citation of this edition will be given simply by a Roman numeral indicating the volume, and an Arabic indicating the page.

7. Leonardo's view are most easily found in Edward MacCurdy, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, N.Y., 1938. My references in the text above are to this edition.

8. For a translation of the whole program of Renoir, see C.E. GAUSS, *The Aesthetic Theories of French Artists*, Baltimore (The Johns Hopkins Press), 1949, pp. 36 ff. Renoir's views are probably his own, but the "infinite variety of nature" was an old idea, the history of which has been definitively written by A.O. Lovejoy in his *The Great Chain of Being*, Cambridge (The Harvard University Press), 1936. See also his essay, "The Chinese Origin of a Romanticism," in *Essays in the History of Ideas*, Baltimore (The Johns Hopkins Press), 1948.

9. That Reynolds was aware of this problem may be seen in his commentary on Dryden's translation of Du Fresnoy's *De arte graphica*. See comment on verse 55, II 301.

10. From the *Journey to Flanders and Holland*, II 141. This book should be read along with the *Discourses* for it shows Reynolds's own taste and distaste for individual paintings.

11. I suppose that Reynolds is here referring to II Corinthians, x, 10, for he could scarcely have known of *The Acts of Paul* which is extant only in Coptic and describes Paul as small, bow-legged, sturdy, with eyebrows that met and a prominent nose. Could he have known Grabe's edition, in his *Spicilegium*, Oxford, 1698?

12. Quoted by Beechey from a memorandum found among Reynolds's papers. See the Memoir prefixed to the Bohn Library edition of the *Discourses*, I 207.

13. Lines 195 ff., in the Latin.

14. Verses 83 f., in the Latin.

15. I quote from the translation in Elizabeth Gilmore Holt, *Literary Sources of Art History*, Princeton (Princeton University Press), 1947, p. 247.

16. Verses 177 ff., in the Latin.

17. The most accessible source of information on this point will be found in Goldwater and Treves, *Artists on Art*, N.Y., 1945.



FIG. 1.—Châsse of St. Adrian, panel 2. Embossed silver and copper on oak kerrel. Catalonia, Spain, 12th Century.  
The Art Institute of Chicago. *Courtesy of the Art Institute of Chicago.*

# NOTES ON A ROMANESQUE RELIQUARY

BY

MARIAN C. DONNELLY AND CYRIL S. SMITH

A PECULIAR characteristic of a Romanesque reliquary in the Art Institute of Chicago inspired a metallurgical examination of the object. The feet of all the standing figures are missing, thus raising the question: was the reliquary originally made this way, or were the feet cut off in later remounting of the panels? Comparison with other reliquaries in order to

determine whether this phenomenon might be expected in 12th-century work revealed that some change in the attribution of the reliquary might be appropriate. The results of both studies are presented here.

Although considerable material has been published on the style of such objects, pieces of medieval metalwork have not, generally speaking, been as frequently examined with





FIG. 2.—Châsse of St. Adrian, panel 1.  
*Courtesy of the Art Institute of Chicago.*

the aid of present-day metallurgical techniques as have objects from the ancient world<sup>1</sup>. This kind of examination can, however, add substantially to our knowledge of medieval materials and methods of fabrication. If enough metallurgical studies were made of medieval objects, some conclusions might be possible concerning differences between various regions.

Such a study has been made of the Châsse of St. Adrian owned by the Art Institute of Chicago<sup>2</sup> (fig. 1). Because similar studies are not available for comparison, the results do not help in the problem of attribution, but may stimulate other metallurgical studies and publication of those which perhaps have already been made. In this paper the stylistic and technical problems will be considered separately.

# I

The Châsse of St. Adrian consists of plaques mounted on oak, forming a rectangular shrine with top shaped like a hip roof. Scenes

from the life of St. Adrian are found on the four vertical panels. These scenes are framed by colonnettes at the corners and by a pendant arcade across the top. The roof of the reliquary has an over-all tile pattern. The base slants out and carries an inscription, one short side of which is missing. The plaques are somewhat damaged and have been re-mounted since the reliquary was originally made.

St. Adrian, a guard at the court of the Emperor Galerius Maximianus, was converted to Christianity by the example of Christian martyrs. He and some companions were martyred by dismemberment at Nicomedia on March 4, 303 A.D. His wife, St. Natalia, took his body to Constantinople, from where it was taken to Rome in the 7th century. Relics were further transferred to Spain, Portugal, France, Germany and Flanders. The saint was a patron of soldiers and butchers, and his aid was invoked against plague<sup>3</sup>.

The first scene of the reliquary appears on one of the end panels (fig. 2). On the left sits the emperor. On the right, Adrian, holding a spear, walks away toward the right, looking



FIG. 3.—Châsse of St. Adrian, panel 3.  
*Courtesy of the Art Institute of Chicago.*



FIG. 4.—Châsse of St. Adrian, panel 4. *Courtesy of the Art Institute of Chicago.*

back at the emperor. His left arm is around the shoulder of Natalia, who is also going out. The inscription on this side is missing. The second panel shows the saint being dismembered, with his wife behind him holding up one of his hands, and soldiers and spectators on either side (fig. 1). The inscription beneath reads, "MARTIRIS EXIMII SACRVM." A boat on the third panel carries three persons, one of whom holds up a severed hand (fig. 3). The inscription here is incomplete, but appears to read "... CET HIC ADRIAN." On the fourth panel St. Natalia kneels down in a mourning posture in the center (fig. 4). On either side are two partly dismembered persons, while a head and various separate hands and feet are scattered in the remaining space. The inscription reads "QVI MARTIR FACTVS SPREVIT EVM"<sup>4</sup>.

These four scenes are set against a neutral background. The only accessories to the

figures are the throne of the emperor and the boat and water. The figures act almost entirely in one plane and do not appear related to the architectural framework. The feet of all the standing figures are missing—there is no room on the panels for them. Cutting and remounting of the panels cannot account for this phenomenon, as portions of the inscriptions are on the same pieces of metal as the scenes above, as will be shown later.

The St. Adrian reliquary has been thought to be a piece of 12th-century Catalonian metalwork<sup>5</sup>. The cult of St. Adrian in Spain, resemblances of the figure style to Romanesque Spanish sculpture and the knowledge of a school of metalworking in 12th-century Spain have formed the basis for this identification. A few difficulties with this attribution may be noted.

St. Adrian was popular enough in Spain to have had at least 36 parishes, monasteries,





FIG. 5.—Châsse of St. Hadelin. Church of Visé. Copyright A.C.L. Bruxelles.

etc., named after him<sup>6</sup>. On the other hand, St. Adrian was revered in other parts of Europe, and it has been asserted that the greater part of his relics actually went to Flanders<sup>7</sup>. Spain, therefore, was not the only region in which making such a reliquary would have been important.

The figure style of the reliquary resembles but does not fully coincide with 12th-century Spanish styles in relief sculpture, wall painting and manuscript illustration. Spanish figures of this period, even in active poses, have a more sweeping, more formalized unity from head to foot than do the reliquary figures. The latter are assembled with a more nervous vitality, in a piece-by-piece manner which is unlike the essential coherence of Spanish figures.

The program of the reliquary presents yet another problem. Only a few Romanesque and Gothic caskets of this kind have survived in Spain, and generalizations about them should probably be approached with caution<sup>8</sup>. On none of these Spanish caskets, however, has it yet been possible to find narrative scenes such as those on the St. Adrian reliquary. Judging by the available examples, Spanish goldsmiths seem to have preferred decorating with rows of saints beneath arcades or with floral and geometric motifs. The St. Adrian

reliquary not only is composed primarily of narrative scenes, but also lacks entirely the floral, Moorish-derived ornament so characteristic of the Spanish works.

These observations may not rule out the possibility of a Spanish origin for the St. Adrian reliquary. Our knowledge of 12th-century Spanish metalwork is limited, and a local school as yet little known or a particularly individual hand might be suggested. Yet products of another European school are found to have some elements in common with the reliquary which may provide another possibility for its origin.

Metalwork flourished about the lower Meuse during the 12th-century. Most famous for champlevé enamel, this region also produced works in gold, silver and gilded silver which were not embellished with enamel. Narrative scenes were popular on retables, reliquaries, etc. Some Byzantine influences may be reflected from manuscript illustration, particularly in the symmetrical grouping of figure compositions<sup>9</sup>.

An example of this school is the Châsse of St. Hadelin, preserved in the church at Visé (fig. 5). This is a long repoussé silver reliquary with gabled top. The plaques on the ends are from the 11th century. On each of the long sides are four scenes from the life of

St. Hadelin. These plaques are 12th-century work, done by three, perhaps four, hands, apparently by followers of Renier de Huy<sup>10</sup>. The scenes are separated by colonnettes. The figures, complete from head to foot, fill the entire space of each plaque, and the scenes tend to intrude slightly upon the architectural framework. Inscriptions are included on the backgrounds. The compositions are basically symmetrical, with some inclusion of landscape and accessories. The figures occupy more than one plane, and some recession into space is clearly indicated. Another work from this school is the portable altar of Stavelot, c. 1150-60 (Brussels, Musées Royaux d'Art et d'Histoire), which also carries narrative scenes and inscriptions<sup>11</sup>.

Legends of the saints became increasingly popular subjects for representation in the 11th century. Some of the groups on the St. Adrian reliquary suggest that the artist, having no pictorial tradition for the life of this particular saint before him, borrowed figure compositions from other cycles in manuscripts. The first scene, Adrian and Natalia before the emperor, is very much like "Christ before Caiphas" in the mid 11th-century *Codex Aureus Epternacensis* (Nuremberg, Germanic National Museum), except that the order of figures is reversed (fig. 6). A group on the second panel of the St. Adrian reliquary, the second and third soldiers from the left, might have been derived from a "Kiss of Judas" group, such as the one in the same codex (fig. 6).

The architectural framework of the St. Adrian reliquary might also be compared with those of this manuscript. The second panel has spiral colonnettes with cubical capitals on either side of the scene and arches with rosettes in the spandrels across the top. A similar arrangement is used in the "Magi before Herod" in the *Codex Aureus Epternacensis*, using spiral colonnettes with cubical capitals, arches and rosettes in the spandrels<sup>12</sup>. The maker of the St. Adrian reliquary probably did not use this particular codex as a source for groups and decorative motifs, but this manuscript does indicate the availability of such

works in northern Europe. Flemish metalworkers are known to have made use of this material, not necessarily copying directly, but finding inspiration in it<sup>13</sup>.

One abbreviation on the St. Adrian reliquary finds parallels on only two other works so far discovered. This is the abbreviation for "vs" in "FACTVS" on the fourth panel (fig. 4). The same device is used on the Châsse of St. Hadelin, in the word "HADELINVS" (fig. 7). The other instance is the same abbreviation on the ivory plaque of St. Bartholomew, possibly from Echternach, c. 1000 (Florence, Museo Nazionale)<sup>14</sup> (fig. 8).

The St. Adrian reliquary can be shown to have several features in common with Mosan metalwork of the 12th century. Among these

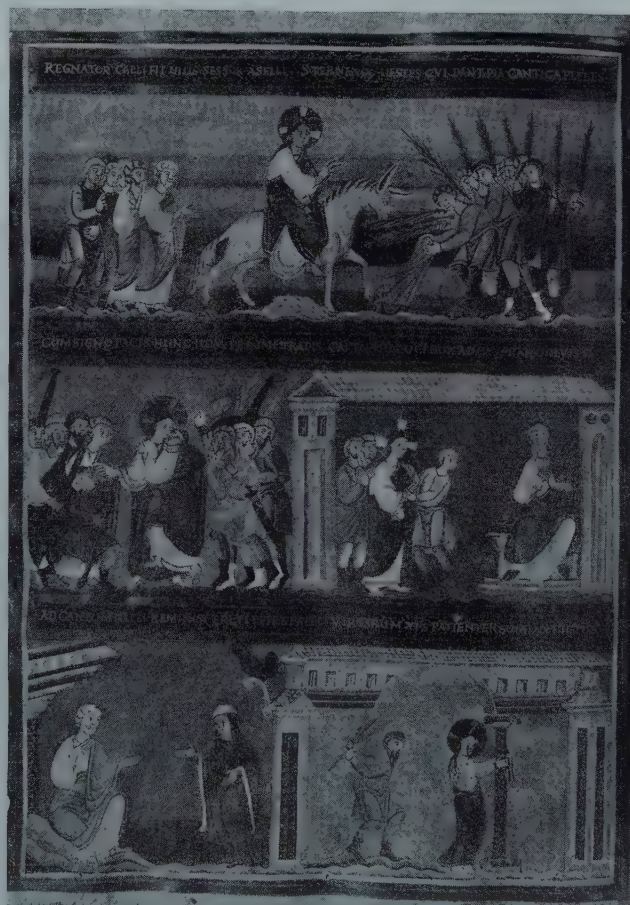


FIG. 6.—Codex Aureus Epternacensis, Folio 110.  
Courtesy of the Germanic National Museum, Nuremberg.



are the use of narrative scenes from the life of the saint, inscriptions with at least one peculiar lettering device, and architectural motifs which find analogies in northern European manuscripts. The figures also have the tight shoulders, long faces and eyes staring from beneath prominent brows which are characteristic of the Mosan school. They portray violent episodes in quick and lively poses and tend to escape their architectural framework. The missing feet may have been intended to project out on the base of the reliquary and the inscription later substituted<sup>15</sup>. The group compositions are essentially symmetrical and occupy the full height of the panels. The St. Adrian reliquary was done by a much less sophisticated hand than was, for instance, the Châsse of St. Hadelin. Nevertheless, the above factors do not appear on known Spanish

reliquaries, nor does the St. Adrian reliquary have any elements exclusively in common with Spanish works.

The cult of St. Adrian was well developed in Flanders. Relics were owned by such institutions as St. Bavo, Ghent, and St. Adrien at Grammont<sup>16</sup>. The size of the reliquary and the emphasis on the hand in the panels suggests that the Châsse may have been intended for a part of a hand or arm. Such parts were owned by the Abbeys of Lobbes and Floreffe, where schools of metalwork are known to have existed<sup>17</sup>. Neither documentation nor other works by the same hand can yet be introduced to clarify the problem, but the evidence to date suggests that the Châsse of St. Adrian may be a product of or closely associated with the Mosan school of the mid 12th century.



FIG. 7.—Châsse of St. Hadelin, panel 2. Copyright A.C.L. Bruxelles.

The problem of the missing feet started an investigation of the physical character of the reliquary. The first step was the examination of the reliquary under a microscope in the Conservation Laboratory of the Art Institute. The area where the rim bearing the inscription bends away from the vertical panels is clearly broken in some places and appears to the naked eye to be unbroken in others. Under magnification, the latter areas showed no sign of deliberate seams in the metal. Some indications of cracks beginning to form were evident, but the rim and panels were clearly made from a single sheet of metal. Thus the feet were not cut off by any modern dismantling and remounting.

The advice of the Institute for the Study of Metals at the University of Chicago was sought in order to find out the exact materials used for the reliquary. Studies made there were directed by Dr. Cyril Stanley Smith, whose report follows.

## II

Two small fragments (4 to 6 millimeters across) of the sheet metal were detached, one from the turned-under rim at the bottom (immediately under the first letter "R" of the word "MARTIRIS" in figure 1), and the second from the strip forming the gable. They were 0.15 to 0.16 millimeters thick. The metal was brittle and broke with little deformation. On the inner face of the metal (that which had been nearest the wood) there was a soft deposit apparently composed of layers of wax and glue, while beneath this a thin layer of dark corrosion product was found. The outer surface was very heavily tarnished and had some tiny nodules of corrosion product. Figure 9, *a* and *b*, shows the pieces after removing the organic matter by gently scraping under xylene. Each of the pieces was sawn in two to provide material for both microscopic and spectrographic analyses.

### *Spectrochemical Studies*

After removal of the superficial organic matter, material was scraped from both surfaces



FIG. 8.—Plaque of St. Bartholomew. Florence, Museo Nazionale. Soprintendenza alle Gallerie di Firenze.

of each piece until bright metal was reached, the sample so detached being examined separately from the bulk metal in the middle in order to detect, if possible, gilding or other surface coating. Following standard spectrochemical procedure, the samples were mixed with graphite powder and placed in the crater of an electric arc, the light from which was focused on the slit of a spectrograph to analyze the emitted light. The presence of an element in the sample is revealed by the appearance of its characteristic wave lengths. A quantitative measure of the amount can be made only after a prolonged study and comparison with standards. This was not possible in the present case, although the relative proportions were approximately estimated by comparing the intensity of the various spectral lines. The results may be summarized thus: the body of the two pieces was identical in composition. They were silver-rich with copper as a secondary constituent (probably in the range 1 to 10 percent) and gold (probably in the range 0.1 to 1.0 percent). Both gold and copper were enriched in the surface layers (perhaps to between 10 and 30 percent?), but silver remained the principal constituent.



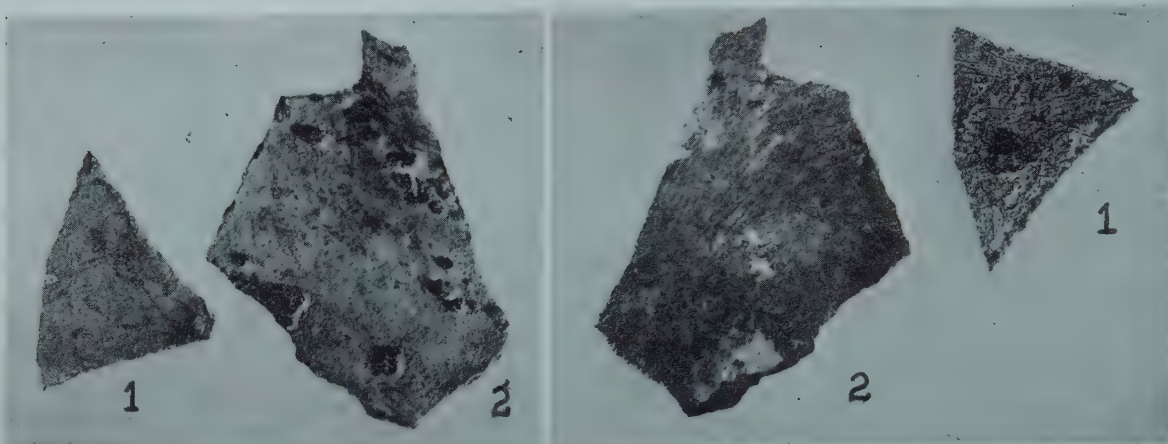


FIG. 9.—Appearance of the metal fragments used for examination, X 11.  
a) outer side of sheet. b) inner side of sheet.

*Courtesy of the Institute for the Study of Metals, University of Chicago.*

There were detectable amounts of lead (perhaps 0.05 percent) in all samples, and between traces and undetectable amounts of tin, indium, iron, nickel, manganese, antimony, and cadmium. The elements titanium, aluminium, silicon, sodium, calcium and magnesium were detected in traces in some samples but are believed to be due to extraneous non-metallic matter. Neither mercury nor bismuth was detected. There was no significant difference between samples I and II or between any of the four surface scrapings.

The spectrograph, therefore, shows unmistakably that the material is silver, alloyed with a little copper, a minor amount of gold, and traces of minor impurities. The lead is probably residual from the refining operations, and the other elements are entirely fortuitous contaminants. The small amount of gold in the center of the sheet is probably no more than an unintentional result of the inadequate parting methods available at the time of manufacture. The fact that the samples scraped from the surfaces are considerably richer in gold than the inside at first suggests that the silver had been gilded; however, no gold-colored metal was seen either during the surface scraping or on microscopic examination of cross sections, and there was no trace of mercury detected by the spectrograph as would be expected in silver gilded by the usual amalgam process.

#### *Microscopic Examination*

For microscopic examination, the two fragments were separately mounted in lucite in order to give an easily handled sample and to protect the edges during subsequent operations. The cross-sections were then polished, following standard metallographic procedure with graded abrasives, and finishing with a fine suspension of alumina on a cloth lap. When examined in the polished condition, the metal was found to contain many streaks of minute inclusions, probably of copper oxide which is a common and nearly harmless constituent in alloys containing copper which have not been given a special deoxidizing treatment. At the extreme surface there was a layer about 0.01 millimeters thick that was of a slightly different color and contained some inclusions larger and darker than those in the bulk of the metal although probably also composed of copper oxide (fig. 10). There was no significant difference between the two samples or the two surfaces of either sample. This layer was less distinctly visible after etching.

The microstructure proved unusually difficult to bring out by etching. The best results were obtained by etching with dilute chromic and sulphuric acids, followed by ferric chloride if it was desired to reveal grain orientation. The structure at various magnifications is shown in the photographs. The

irregular polygonal network of dark lines visible in Figures 11 and 12 are grain boundaries (i.e. the junctions between the microcrystals) which are particularly susceptible to chemical attack, and the crystals themselves can be seen in Figure 13, heavily twinned as a result of working and annealing. The dark streaks are probably a copper-rich material that segregated during solidification of the casting, greatly elongated during working into sheet. They are associated with the oxide particles that were visible on the polished surface. This is a normal structure for silver containing about 5 percent copper.

It can be said unmistakably that the metal is principally a single metallic solid solution with a minor amount of a second phase (in agreement with the spectrographic finding that it is principally silver with minor amount of copper and gold); that it has been worked down (supposedly by hammering with frequent intermediate anneals) from a casting that was much thicker; and that the sheet had been finished by annealing to make it soft and pliable for the final punching operations. The annealing temperature was not above a low red heat (say 600°C.) for the grain size is unusually small—about 0.008 millimeters average grain diameter—and the copper that had segregated during solidification of the casting had not redissolved.

As remarked above, the metal was brittle, which is a common occurrence with old silver<sup>18</sup>. The contours of some internal cracks, visible in Figure 12, and the appearance of the broken end of the strip show that the brittleness is due to failure along the grain boundaries. This is a well-known metallurgical phenomenon, though in modern metal it is due to special conditions involving corrosion or stress. In the present material intergranular corrosion products are not visible on the polished sample before etching, and the brittleness may be associated with a slow change that has occurred in the metal itself with time. Most of the dark lines visible at low magnifications are seen at higher magnification (fig. 14) to be due to a thin layer of a different, apparently metallic, constituent which has formed along the grain boundaries and which is removed by etching more rapidly than the body of the grains. The sheet could not possibly have been intricately shaped had it initially been in its present state,

and it may be that both the structure and the brittleness are due to a slow precipitation of copper from solid solution occurring with time. The known constitution of the alloy system makes this possible, for the solubility at room temperatures is less than 0.1 percent copper. Precipitation does occur in laboratory tests at 200°C<sup>19</sup> and it seems possible that the diffusion rate at room temperatures may be high enough to produce detectable effects in a thousand years. It may be, of course, that the precipitate occurred as a result of low temperature annealing when the object was made, for at 300 to 400°C the reaction would occur rapidly. For electrochemical reasons, such a precipitated structure would be more susceptible to intergranular corrosion than would a uniform metal, and it may be that precipitation

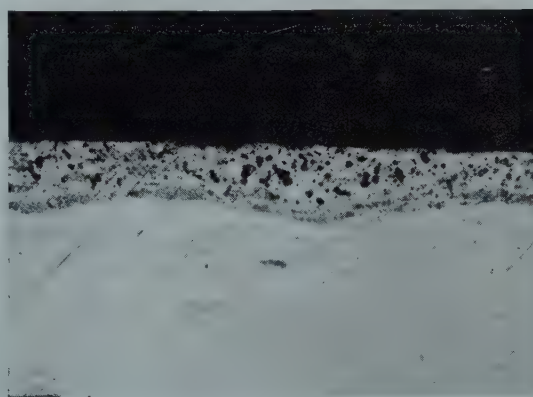


FIG. 10.—Surface layer visible on polished section of specimen 1. Unetched. X 1500.

*Courtesy of the Institute for the Study of Metals,  
University of Chicago.*

and highly localized but mild corrosion occurred simultaneously. It would be interesting if museum curators could supply other samples of silver of known provenance to enable it to be ascertained if this is a general phenomenon. If corrosion is involved, the metal would not recover ductility until after annealing at a very high temperature, (if at all), while if precipitation of copper or some other constituent of the alloy had alone occurred, recovery would be complete at about 600°C.

The thin surface layer visible under the microscope (fig. 10) is, it is believed, due to oxidation which had occurred during the



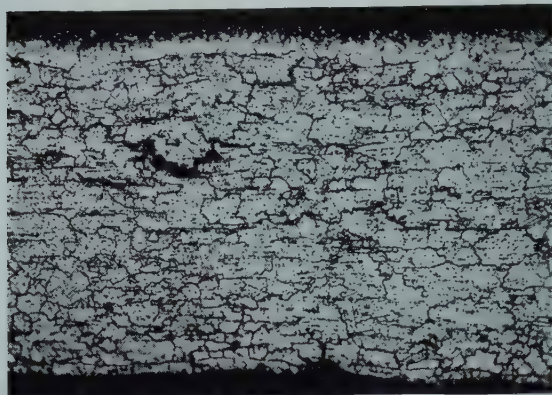


FIG. 11.—Microstructure of cross section of specimen 2. Etched with 0.1 % chromic acid plus 0.1 % sulphuric acid in aqueous solution. X 500.

*Courtesy of the Institute for the Study of Metals, University of Chicago.*

annealing of the sheet in the working process. The copper is preferentially attacked by oxygen, leaving gross particles of its oxide on the surface or imbedded in the unaffected silver<sup>20</sup>. It occurs on both sides of the sheet and the surface is clearly not a result of any applied gilding operation which would have been on the outer surface only. Gilding, moreover, would have left some visible gold and there would have been traces of mercury detected in the spectrogram.

X-ray diffraction was used to determine the lattice parameter of the alloy, which is sensitive to composition. It was found to be 0.0236



FIG. 12.—Cross section of specimen 1. Etched as in Figure 3. X 500.

*Courtesy of the Institute for the Study of Metals, University of Chicago.*

$\pm .005$  angstrom units smaller than pure silver which was used as a comparison standard. This corresponds to about 3.8 percent copper in solid solution in agreement with the spectrographic indications.

The microhardness of the metal, measured under a 10 gram load, was about 76 kg per mm<sup>2</sup>, though there was considerable local variation. This is slightly higher than sterling silver in the annealed condition and indicates that the metal was hardened somewhat by deformation or aging. The skin was of the same hardness as the metal in the center of the strip.

M.C.D. and C.S.S.

#### RÉSUMÉ : Notes sur une châsse romane.

La châsse est faite en argent, mélangé de 5 % de cuivre et environ 0,5 % d'or. Des échantillons du bord inférieur et du galbe semblent être identiques. Il n'y a aucune trace d'or pur ou de mercure provenant de cet amalgame. L'argent a été extrêmement martelé (sans aucun doute avec des traitements de recuite intermédiaire) dans la forme d'une plaque de 0,15 mm d'épaisseur et finalement recuite, à une faible température car le grain du métal est petit. Il y a une couche sur les deux surfaces de la plaque, dans laquelle le cuivre a été partiellement oxydé. Dans son état actuel le métal est cassant à cause de faiblesses intergranulaires, ce qui est apparemment le résultat d'une précipitation locale du cuivre à partir d'une solution solide suivie par une corrosion intergranulaire invisible. La ségrégation du cuivre a pu se produire pendant la fabrication, ou bien a pu résulter d'un vieillissement aux températures ambiantes. Il serait intéressant d'examiner d'autres objets anciens en argent pour déterminer si de tels changements intergranulaires sont des phénomènes fréquents.

#### NOTES

1. A recent metallurgical study of a brass font, called to the authors' attention by Mme Suzanne Collon-Gevaert, is "Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy, à Liège," by François BOUSSARD, in *La Fonderie Belge*, XXVIII No. 9-10, September-October 1958, pp. 280-283.

See also Dr. P. COREMANS : "De Overblijfselen van het Sinte Gertruida - Schrijn te Nijvel. Chemisch en metallografisch onderzoek" (Les restes de la châsse de Sainte Gertrude de Nivelles, Examen chimique et métallographique) : Mededeelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België. Antwerpen, Utrecht, 18 p. avec ill.



2. The Lucy Maud Buckingham Medieval Collection, 43.65. 61/2" high, 97/8" long, 55/8" wide. Meyric R. ROGERS and Oswald GOETZ, *Handbook to the Lucy Maud Buckingham Medieval Collection*, Chicago, 1945, p. 65, Plates XXVI, XXVII and XXVIII. The authors are much indebted to Mr. Rogers, who, since this study was undertaken, has retired as Curator of Decorative Arts at the Art Institute of Chicago. The spectrographic analyses were done by Mr. Anthony Leoni, the micrographs prepared by Mrs. Betty Nielson, and the X-ray diffraction studies made by Mr. Massimo Marezio, all of the staff of the Institute for the Study of Metals, University of Chicago.

3. *Catholic Encyclopedia*, New York, 1907-1914, IV, p. 105; *Acta Sanctorum*, Paris, 1863-1919, 43, pp. 209-255.

4. Since parts of the inscription are missing, a proper translation is difficult to suggest. "MARTIRIS EXIMII SACRVM" might be "sacred to the memory of the distinguished martyr." "...CET HIC ADRIAN" (probably JACET) would read "here lies Adrian," and could refer either to the hand of the saint being transported in the boat or to the relic in the Châsse. "QVI MARTIR FACTVS SPREVIT EVM" refers to the saint's courage before the emperor: "he who was to be made a martyr spurned him." Professor Ignace J. Gelb of the University of Chicago very kindly assisted with the inscription.

5. ROGERS and GOETZ, *op. cit.*, p. 65; José GUDIOL, "Una antigua Producción Catalana," *Museum*, IV, 1914-1915, pp. 37-44.

6. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Barcelona, 1908-1930, 53, pp. 560-563.

7. *Acta Sanctorum*, 43, pp. 243-240.

8. See for example two reliquaries at Gerona Cathedral (Gudiol, *op. cit.*, p. 41, Figs. F and J), a eucharistic casket at the Museo Episcopal, Vich (*Ibid.*, Fig. G), a reliquary at the Colegiata, Jativa (*Ibid.*, Fig. I), the casket of Santo Domingo at the Museo Arqueológico, Burgos (Juan Antonio Goya Nuño, *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, 1955, p. 176), and a casket in the Museo de la Cámara Santa, Oviedo (*Ibid.*, p. 558).

9. Suzanne COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique, Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, VII, Brussels, 1951, I, pp. 135-184.

10. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, « Note au sujet de la châsse de Saint-Hadelin conservée à Visé », *Revue Belge*, XX, 1951, pp. 15-27; COLLON-GEVAERT, *op. cit.*, I, pp. 149-153.

11. COLLON-GEVAERT, *op. cit.*, I, pp. 175-178; II, plate 29.

12. Folio 18v. See Peter METZ, *Das Goldene Evangelienbuch von Echternach*, Munich, 1956, fig. 29.

13. Cf. Suzanne GEVAERT, « Un autel portatif mosan de Florence et les miniatures d'Echternach », *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, ser. 3, V, No. 1, janvier 1933, pp. 112-115.

14. Adolph GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen kaiser VIII.-XI. Jahrhundert*, Berlin, 1914-1916, II, Plate X, No. 28.

15. The hair of the figure farthest to the right on the second panel is unfinished (Figure 1). Could this

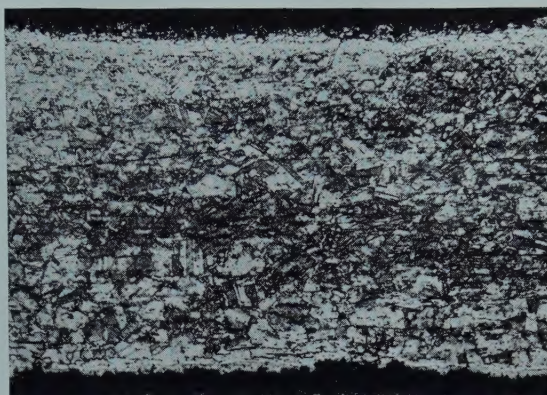


FIG. 13.—Cross section of specimen 1. Etched as in Figure 3 followed by ferric chloride to show grain structure. X 500.

Courtesy of the Institute for the Study of Metals, University of Chicago.

be a hint that the reliquary was made in some haste, thus accounting for the cutting off of the feet?

16. *Corpus Chronicorum Flandriae*, Brussels, 1837-1865, IV, pp. 208-212.

17. *Acta Sanctorum*, 43, pp. 254-255.

18. See H. J. PLENDERLEITH, *The Conservation of Antiquities and Works of Art*, London, 1956, p. 217.

19. A. L. NORBURY, "Effect of quenching and tempering on mech. properties of standard silver," *The Journal of the Institute of Metals*, 1928, 39, pp. 145-161 (Discussion and correspondence, pp. 161-172).

20. There is a well-known method using this reaction, followed by chemical solution of the oxide, for sometimes fraudulently producing a silver-rich surface on low grade silver alloys.

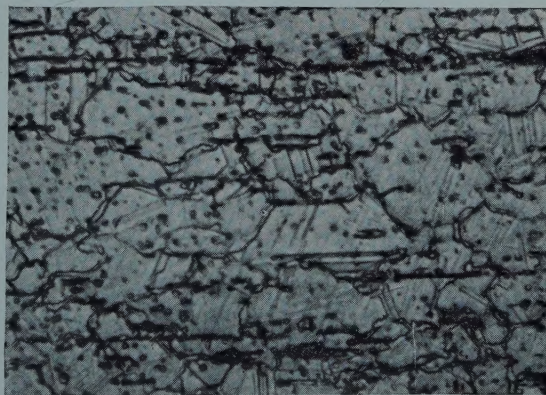


FIG. 14.—Microphotograph of specimen as Figure 12 at magnification of X 1500.

Courtesy of the Institute for the Study of Metals, University of Chicago.



# BIBLIOGRAPHIE

Janine WETTSTEIN. — *Sant'Angelo in formis et la peinture médiévale en Campanie*. Genève, Librairie E. Droz, un vol. in-4°; 165 pages, 28 planches.

Depuis l'étude de Catalani sur Sant'Angelo in Formis parue en 1844, nombreux sont les auteurs qui ont consacré des études aux fresques de cette église et essayé de résoudre les problèmes posés : Kraus, Bertaux dans sa thèse sur l'art de l'Italie méridionale en 1904, Pietro Toesca, Geza de Francovich, le Père de Jerphanion, bien d'autres ont voulu déterminer les origines de l'iconographie, de la technique, du style. Mlle J. Wettstein, ancien membre de l'Institut suisse de Rome, en présence de tant d'opinions, a jugé opportun un nouvel examen des questions. Elle a bien montré la complexité des influences qui se sont exercées sur l'Italie du Sud du VIII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle. Elle a repris le problème des influences romaines, s'est demandé s'il existait un art bénédictin; moins affirmative que G. de Francovich pour qui cet art est une simple mystification, elle a rappelé les relations qui unissaient les monastères de l'Italie et ceux de l'Europe occidentale.

Mlle Wettstein analyse les diverses parties de l'église, qui fut élevée après 1072, mais dont le porche fut reconstruit à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et garni d'arcades en tiers point (l'auteur utilise le mot impropre d'arcades en ogives). Les fresques de l'abside semblent avoir été exécutées peu après la construction, puis, à l'extrême fin du XI<sup>e</sup> siècle, fut peint le cycle biblique, œuvre, croit Mlle Wettstein, de cinq artistes indigènes influencés par l'Orient. Les écoinçons et la paroi occidentale, représentant les prophètes et une sybille, sont un peu postérieurs et doivent dater du début du XII<sup>e</sup> siècle.

Mlle Wettstein cherche les divers modèles que suivirent les artistes campaniens avant d'exécuter ce monument, qui caractérise les traditions byzantine, romaine, carolingienne, ottonienne, parmi lesquelles on peut distinguer une manière « antique » et une manière populaire. Lentement se forma une école indigène, campanienne. Pour montrer les origines de cet art, Mlle Wettstein étudie, après bien d'autres, les fresques de l'abbaye de Saint-Vincent aux sources du Volturne. Du vaste ensemble qui existait en ce lieu ne reste que la chapelle fondée par l'abbé Epiphane entre 821 et 843. A propos de ce cycle bien des thèses ont été soutenues, thèse romaine par Bertaux, orientale par Toesca, carolingienne par van Marle. Mlle Wettstein passe en revue les autres fresques de la région, celles de Sainte-Sophie de Bénévent (deuxième moitié du IX<sup>e</sup> ou début du X<sup>e</sup> siècle), celles qui garnissent les grottes de l'Italie du Sud, grottes basiliniennes de l'Apulie, grottes érémitiques de la Campanie qu'avait déjà parcourues Bertaux.

Après cet examen des prodromes, Mlle Wettstein suit les conséquences, décrit les décorations de Foro Claudio, de la chapelle du Crucifix à Cassino, etc. Ces édifices prouvent la continuité de l'art campanien après la mort du grand abbé Didier. A la stylisation expressive de Sant'Angelo succède une compréhension diffé-

rente des modèles orientaux, plus proche de la manière médiévale que de la manière capouane.

Mlle Wettstein a considéré que cette étude aurait été incomplète si elle n'avait pas tenu compte des miniatures campaniennes. Deux courants existèrent d'abord, l'un antérieur à l'exil des moines du mont Cassin à Capoue en 920 et qui dérive de l'art antiquisant à son déclin, puis un courant issu des ateliers de Capoue et ensuite du mont Cassin. Alors apparaît une façon nouvelle de décorer et aussi de représenter la figure. Mlle Wettstein remonte au VI<sup>e</sup> siècle pour découvrir les origines du système ornemental des manuscrits italo-grecs et montrer l'influence de la tradition orientale; elle indique ensuite le goût très vif qui se manifesta pour le récit expressif, pour les tendances ornementales, ainsi que la persistance au IX<sup>e</sup> siècle de l'art gréco-romain. A cette époque on ne peut encore parler d'un art campanien de la miniature. L'initiale prend alors des proportions inconnues en Orient, envahit même toute la page. Puis se dessine l'évolution des scènes figurées. Au XI<sup>e</sup> siècles, ces diverses tendances continuent de s'exercer sans se fondre, mais déjà les artistes montrent plus de liberté.

Sous le gouvernement de l'abbé Didier, du milieu à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, se développe au mont Cassin une belle école de miniaturistes : les lettres sont ornées de tresses multicolores, de rinceaux, d'animaux emmêlés; elles marquent la dernière étape du système né à Capoue au X<sup>e</sup> siècle, mais la composition est plus serrée, plus géométrique; les teintes sont plus vives. L'influence septentrionale s'y manifeste de manière certaine après 1070 à côté de l'influence orientale qui prédominait auparavant. Les miniaturistes utilisent aussi le dessin à la plume; ils sont forcés d'inventer lorsqu'ils racontent l'histoire de saints occidentaux, saint Benoît, saint Maur. A ce moment les canons byzantins et les éléments étrangers sont assimilés.

Mlle Wettstein consacre aux rouleaux d'Exultet un dernier chapitre. Cette étude séparée des fresques, des miniatures, des rouleaux a un avantage : elle montre l'évolution de chaque genre, mais elle présente un inconvénient : elle brise le cours de l'évolution, force à des retours en arrière, à des répétitions. Cet excellent travail d'analyse aurait peut-être gagné à s'insérer plus exactement dans le cadre historique. C'est ce que nous avons nous-même essayé de faire il y a trente-cinq ans lorsque nous avons résumé ces faits dans notre volume sur les Primitifs italiens. Ce flux et ce reflux d'influences, ces actions et ces réactions, ont été déterminés par les événements, par les conquêtes, les accords, les schismes, les relations entre couvents. Cet ouvrage a le grand mérite de présenter une étude très sérieuse, de donner sur chaque question, sur chaque œuvre, une bonne bibliographie. On ne peut que féliciter l'auteur d'avoir évité les bavardages, les grandes phrases à la mode et d'être modestement, mais utilement restée attachée aux réalités.

LOUIS HAUTECŒUR.



# SOMMAIRE

# CONTENTS

## LEWIS EINSTEIN :

Diplomate. Ancien ministre d'Amérique à Prague. Historien :  
*Conversations à la Villa Ríposo*..... p. 5

Diplomat. Formerly Foreign secretary of America  
in Prague. Historian : *Conversations at Villa  
Ríposo*..... p. 5

## HENRY BARDON :

Professeur à l'Université de Poitiers : *A propos d'une gravure  
florentine (Thésée et le labyrinthe)*..... p. 21

Professor, University of Poitiers : *Concerning a  
Florentine engraving (Theseus and the Labyrinth)*. p. 21

## GEORGES WILDENSTEIN :

*Un amateur de Boucher et de Fragonard, Jacques Onésyme  
Bergeret (1715-1785)*. . . . . p. 39

*An amateur of Boucher and Fragonard, Jacques  
Onésyme Bergeret (1715-1785)*. . . . . p. 39

## GUIDO L. LUZZATTO :

*Le succès des Carraches et de l'Ecole Bolognese*..... p. 83

*The success of the Carracci and the Bolognese  
school*. . . . . p. 83

## GEORGE BOAS :

Professor Emeritus de Philosophie à la John Hopkins Univer-  
sity. Membre associé de l'Académie Royale de Belgique,  
Section Beaux-Arts : *Joshua Reynolds, arbitre du goût*. p. 91

Professor Emeritus of Philosophy, The John  
Hopkins University; Associate member of Académie  
Royale de Belgique, Section Beaux-Arts : *Joshua  
Reynolds as arbiter of taste*..... p. 91

MARION C. DONNELLY, Chicago, Ill.; and Dr C.S. SMITH,  
Institute Professor, Massachusetts Institute of Technology,  
Cambridge, Mass. : *Notes sur une chasse romane*..... p. 107

Institute Professor, Massachusetts Institute of Tech-  
nology, Cambridge, Mass. : *Notes on a romanesque  
reliquary*. . . . . p. 107

## BIBLIOGRAPHIE PAR :

M. LOUIS HAUTECŒUR, secrétaire perpétuel de l'Académie  
des Beaux-Arts. . . . . p. 120

## CHRONIQUE DES ARTS

### Reproduit sur la couverture

Histoire de Thésée et Ariane, attribuée à Bartolommeo  
Giovanni, école italienne xv<sup>e</sup> siècle. Marseille, Musée Long-  
champ. Phot. Giraudon.

### Reproduced on the cover :

Story of Theseus and Ariadne, attributed to Barto-  
lommeo Giovanni, Italian school XVth century.  
Marseille, Musée Longchamp. Phot. Giraudon.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *Deux primitifs du temps de Jean le Bon*,  
par G. WILDENSTEIN; *La découverte de l'Italie par les soldats de  
Charles VIII, 1494-1495, d'après les journaux occasionnels du temps*, par  
J.-P. SEGUIN; *Bosch's garden of earthly delights : Some musicological  
considerations and criticisms*, par A. LENNEBERG; *L'auteur du grand  
médaillon en bronze du poète Philippe Desportes (Musée du Louvre)*, par  
Edouard-Jacques CIPRUT; *Michelet et l'Annonciation*, par Jean SEZNEC;  
*Les taches et les dessins de Victor Hugo*, par Jean VINCHON; *Dessins de  
Victor Hugo dans deux carnets de la collection Lucien-Graux*, par Jean-  
Bertrand BARRÈRE.

## ERRATUM

Hubert DELESALLE. — *Quelques vues de l'ancien Musée du Luxembourg* (avril 1961, p. 242).  
Remplacer la ligne 16 par la ligne suivante « ... à qui un serpent ronge le sein, se traîne  
à ses pieds et, étendant la main, s'agite... »



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement  
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly  
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1961)

France, Communauté Française : 68 NF  
Etranger : 74 NF

SUBSCRIPTION PRICE (1961)

\$ 18.00

PRIX DU NUMÉRO :

France, Communauté Française : 9 NF

SINGLE COPY :

\$ 2.00

## RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII<sup>e</sup> — ELYsées 21-15  
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500  
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

## ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE  
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI<sup>e</sup> — DANton 48-64

## ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE  
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES  
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V<sup>e</sup> — ODEon 64-10  
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de un Nouveau Franc.